



MIMESIS
CINEMA/ORIGINI

N. 2

Collana diretta da Elena Dagrada (Università degli Studi di Milano)

COMITATO SCIENTIFICO

Elena Dagrada (Università degli Studi di Milano)
Frank Kessler (Universiteit Utrecht)
Michèle Lagny (Université de la Sorbonne
Nouvelle, Paris III)

SILVIO ALOVISIO

CABIRIA

(Giovanni Pastrone, 1914)

Lo spettacolo
della Storia



MIMESIS
Cinema/origini

© 2014 – MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
Isbn: 9788857521572
Collana: Cinema/origini, n. 2
www.mimesisedizioni.it
Via Risorgimento, 33 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)
Telefono +39 02 24861657 / 02 24416383
Fax: +39 02 89403935
E-mail: mimesis@mimesisedizioni.it

Immagine di copertina: Manifesto per un'edizione di *Cabiria* distribuita negli Stati Uniti dalla Latin Films Company nel 1921.

*Per Alberto Friedemann,
amico e maestro*



INDICE

INTRODUZIONE	11
CAST & CREDITS	15
SINOSSI	17
IL CONTESTO	21
1. Gli anni d'oro del cinema italiano e il ruolo di Torino	21
2. Lo spettacolo della Storia	25
3. Un ragioniere alla conquista del mondo	29
IL FILM	37
1. Un making avventuroso	37
2. Il ruolo di D'Annunzio e la "parola-immagine"	43
3. Nazionalismo a bassa intensità	46
4. Un sistema di attrazioni	50
5. La conquista dello spazio e la rivoluzione scenografica	53
6. Il quadro mobile	60

7. La religione del fuoco	68
8. La scena onirica	75
9. Il gioco dei destini incrociati: l'officina del racconto dal soggetto al film	79
10. Il film che visse due volte	87
 BIBLIOGRAFIA SELETTIVA	 111
 APPROFONDIMENTI INTERDISCIPLINARI	 113
 PAROLE CHIAVE	 115

CABIRIA

(Giovanni Pastrone, 1914)

Lo spettacolo
della Storia



INTRODUZIONE

Realizzato a Torino tra il 1913 e il 1914 da Giovanni Pastrone, *Cabiria* è senza dubbio il più celebre film del cinema muto italiano e uno dei grandi miti culturali del Novecento.

Quando uscì negli Stati Uniti, fu reclamizzato come “the daddy of spectacles”, ossia il papà di tutti gli spettacoli. Al di là dell’iperbole pubblicitaria, l’espressione riconosce a *Cabiria* un interessante diritto di paternità nella proposta di un modello di spettacolo cinematografico di eccezionale ricchezza visiva e forti ambizioni estetiche, certamente condiviso con altri film del periodo, ma non per questo meno significativo. Infatti, sebbene la storiografia del cinema delle origini ci abbia insegnato a evitare l’errore di attribuire a un singolo film o a un unico regista il merito di aver introdotto “per la prima volta” qualcosa di nuovo (il movimento del carrello, il montaggio alternato...), quasi ogni aspetto di *Cabiria* presenta elementi di novità rispetto a buona parte del cinema prodotto in precedenza. Basti ricordare le quasi tre ore di lunghezza, il *budget* esorbitante e la collabo-

razione di Gabriele D'Annunzio, le scenografie monumentali e i suggestivi effetti speciali, i movimenti di carrello e l'uso espressivo della luce, la *Sinfonia del fuoco* composta da Ildebrando Pizzetti e l'accompagnamento in sala di coro e orchestra – almeno per le proiezioni più prestigiose. Segno di una volontà di innovazione sempre messa al servizio di uno spettacolo animato da un triplice desiderio: mostrare cose meravigliose, raccontare un'avventurosa storia d'amore e mettere in scena i violenti conflitti della grande Storia.

Sebbene questo studio non possa pretendere di analizzare in modo esaustivo la tramatura stilistica e culturale di un film così complesso, tuttavia si pone l'obiettivo di metterne in luce le linee essenziali e l'importanza storica, che non si spiega con la semplice somma dei singoli elementi appena ricordati, quanto con la potenza visionaria di un progetto che fonde pittura e archeologia, arti decorative e romanzo d'avventura, musica e teatro, per offrire alle platee stupefatte del mondo intero la luccicante versione novecentesca del più affascinante sogno creativo del secondo Ottocento: l'opera d'arte totale.

La sua pubblicazione in questa collana non sarebbe stata possibile senza l'apporto decisivo di colleghi, amici e istituzioni che vorrei ringraziare. La mia riconoscenza va prima di tutto a Elena Dagrada, per aver sostenuto con convin-

zione la realizzazione di questo progetto editoriale, per l'attento lavoro di revisione e i preziosi consigli. Un sentito ringraziamento va anche a Giulia Carluccio, a cui devo, tra molte cose, la proposta, nel 1996, di un testo introduttivo su *Cabiria*, rimasto inedito, da cui questo studio prende le mosse. Grazie anche a Giorgio Bertellini e a Roberta Basano per l'aiuto, come sempre generoso, nelle ricerche bibliografiche e iconografiche. Un ringraziamento particolare e affettuoso, infine, al Museo Nazionale del Cinema, fondamentale luogo di crescita, formazione e ricerca, e a tutte le persone che al suo interno, con la loro esemplare professionalità, passione e disponibilità, mi hanno consentito di conoscere e amare il cinema muto italiano.



CAST & CREDITS

Regia: Giovanni Pastrone (accreditato, nell'edizione sonorizzata del 1931, con lo pseudonimo di Piero Fosco); *soggetto e sceneggiatura:* Giovanni Pastrone; *didascalie e nomi dei personaggi:* Gabriele D'Annunzio; *fotografia:* Augusto Battagliotti, Natale Chiusano, Segundo de Chomón, Vincent C. Dénizot, Carlo Franzeri, Giovanni Tomatis, Attilio Gatti; *effetti speciali:* Segundo de Chomón; *Musica per l'edizione del 1914:* Idebrando Pizzetti (*Sinfonia del fuoco*), Manlio Mazza; *musica per l'edizione sonorizzata del 1931:* Luigi Avitabile, José Ribas; *scenografia:* Romano Luigi Borgnetto, Camillo Innocenti; *interpreti e personaggi principali:* Lydia Quaranta (Cabiria / Elissa), Marcellina Bianco (Cabiria bambina), Umberto Mozzato (Fulvio Axilla), Bartolomeo Pagano (Maciste), Italia Almirante Manzini (Sofonisba), Vitale De Stefano (Massinissa), Emile Vardannes (Batto), signora Davesnes (madre di Cabiria), Teresa Marangoni (Croessa), Dante Testa (il sacerdote Karthalo), Raffaele Di Napoli (il bettoliere Bodastoret), Edouard Davesnes (Annibale / Asdrubale), Ale-

xandre Bernard (Siface), Enrico Gemelli (Archimede), Didaco Chellini (Scipione), Gino-Lelio Comelli (Lelio), Bonaventura W. Ibañez (Marcello); *produzione*: Itala Film, Torino; *visto di censura*: 3035 (domanda 31 marzo 1914, nulla osta 10 aprile 1914); *prima visione (edizione 1914)*: 18 aprile 1914, Teatro Vittorio Emanuele, Torino e Teatro Lirico, Milano; *prima visione (edizione 1931)*: 8 aprile 1931, Cinema Odeon, Milano; *lunghezza originale (edizione 1914)*: 3364 metri (180 minuti ca., con proiezione a 16 fotogrammi al secondo); *lunghezza originale (edizione 1931)*: 3132 metri (135 minuti ca., con proiezione a 20 fotogrammi al secondo).

SINOSSI

Il film si articola in cinque episodi.

Primo episodio. Catana, III secolo a. C. La piccola Cabiria, figlia di Batto, gioca con la sua nutrice Croessa, ma nella notte l'armonia è sconvolta dall'eruzione dell'Etna e Catana è distrutta.

Secondo episodio. I servi di Batto, dopo aver rubato le ricchezze del padrone, cercano riparo sulla spiaggia; Croessa e Cabiria sono con loro. Una banda di pirati fenici cattura gli scampati e Cabiria, sempre custodita da Croessa, è condotta a Cartagine, dove viene comprata dal sacerdote Khartalo, che intende sacrificarla al dio Moloch.

Nella città punica si è stabilito anche il latino Fulvio Axilla con il suo fedele schiavo africano Maciste, avendo ricevuto l'incarico di spiare i movimenti della repubblica rivale. Croessa, disperata per l'imminente sacrificio di Cabiria, incontra Axilla e ottiene il suo aiuto offrendogli un anello sottratto al bottino dei servi di Batto. Durante la cerimonia sacrificale nel tempio di Moloch, Axilla e Maciste riescono a salvare la

bambina e si rifugiano nella locanda del bettoliere Bodastoret.

Terzo episodio. Annibale ha trovato un varco sulle Alpi e minaccia Roma, mentre a Cartagine Asdurbale rafforza la sua alleanza con il re della Numidia, Massinissa, promettendogli in sposa la figlia Sofonisba, che lo ama in segreto. Axilla e Maciste stanno per tornare in Italia con Cabiria, ma Bodastoret li denuncia. Axilla riesce a fuggire, mentre Maciste, intrufolatosi nei giardini di Asdrubale, convince Sofonisba a custodire Cabiria prima di essere catturato.

Quarto episodio. Passano gli anni e la guerra continua. Durante l'assedio di Siracusa, la flotta romana viene distrutta dai raggi solari riflessi negli specchi ustori inventati da Archimede. Tra i Romani sconfitti vi è anche Axilla, che dopo l'affondamento della sua nave approda sfinito sul litorale di Catana. Qui i suoi soccorritori riconoscono l'anello offertogli da Croessa e lo conducono da Batto, che gli offre riparo.

Quinto episodio. Intanto, sul fronte africano, Siface, re di Cirta, ha sconfitto Massinissa; Asdrubale decide di donare in sposa al potente alleato la figlia Sofonsiba; mentre il re numida, in cerca di vendetta, si allea con Roma. Tornato in terra punica al seguito di Scipione, Axilla riesce a introdursi in Cartagine e a liberare Maciste.

I due fuggono dalla città, ma si perdono nel deserto, vengono catturati dalle truppe di Siface

e condotti a Cirta. Nel mentre, Khartalo convince Sofonisba a consegnargli Cabiria, convinto che solo così sarà possibile placare l'ira di Moloch che turba il sonno della donna. Nuovamente nelle mani del sacerdote, Cabiria sta per essere violentata quando viene salvata una seconda volta da Maciste, che nel frattempo è riuscito a liberarsi. Raggiunto da Axilla, Maciste cerca di fuggire con Cabiria, ma la ragazza cade nuovamente nelle mani dei nemici; schiavo e padrone si barricano allora dentro una cantina piena di viveri e si preparano a una lunga resistenza.

Intanto i soldati di Massinissa, dopo un furioso assedio, riescono a entrare in Cirta e il re numida può finalmente ricongiungersi con l'amata Sofonisba. Maciste e Axilla sono liberati, ma Sofonisba annuncia che Cabiria è già stata uccisa. Scipione, temendo che Sofonisba convinca Massinissa a rinnegare l'alleanza con i Romani, rivendica la donna come parte del bottino e Massinissa non può che accettare, ma invia a Sofonisba un anello contenente del veleno; la donna capisce il messaggio dell'amato e si toglie la vita. Poco prima di morire Sofonisba rivela ad Axilla che in realtà Cabiria è ancora viva e mentre Cartagine, piegata dalla disfatta di Zama, è definitivamente sconfitta, Axilla e Cabiria, accompagnati dal flauto di Maciste sulla nave che li conduce verso Roma, si stringono in un tenero abbraccio e scoprono di amarsi.



IL CONTESTO

1. *Gli anni d'oro del cinema italiano e il ruolo di Torino*

Nei primi anni Dieci il successo dei film italiani è un fenomeno di proporzioni mondiali¹. Il conseguimento di risultati così positivi è stato però tutt'altro che facile: nel 1908-1909 il nostro cinema, partito con dieci anni di ritardo rispetto ai concorrenti francesi e statunitensi – la prima produzione autoctona, *La presa di Roma*, è del 1905 – era stato scosso da una profonda crisi, in parte legata agli effetti di una recessione economica internazionale. Da questa crisi alcune case di produzione cinematografiche non si erano più riprese, mentre altre (come la torinese Itala Film, la casa che produrrà *Cabiria*, nata nel 1908 dalle ceneri della Rossi & C.) ne erano uscite rafforzate.

Dopo il 1909 si evidenzia una caratteristica tipica del cinema muto italiano: il *policentrismo*, ossia l'esistenza non di una sola capitale del cinema egemonizzata da due o tre grandi case (come

accade negli stessi anni in Francia), ma di più centri produttivi sparsi nella penisola; non solo Roma, quindi, ma anche Torino, Milano, Napoli, la Sicilia. In particolare Torino, che in quegli anni stava diventando il maggiore polo industriale del paese, è la principale protagonista del sorprendente decollo del cinema nazionale². Questa centralità dell'ex capitale sabauda si spiega con il concorso di cause diverse: tra queste, la capillare diffusione della piccola impresa; il grande sviluppo della cultura scientifico-tecnologica; l'esistenza di un eterogeneo gruppo di poligrafi, giornalisti, poeti, commediografi, pronti a misurarsi con le novità dell'industria culturale; la disponibilità del Comune nell'offrire terreni e infrastrutture; la vicinanza con la Francia, patria del cinematografo e principale laboratorio culturale del vecchio continente.

Nel 1914, l'anno di *Cabiria*, Torino è una piccola ma vivacissima "Hollywood sul Po" che occupa centinaia di addetti: in città si contano una settantina di sale cinematografiche, si pubblicano decine di riviste cinematografiche e sono attive una quindicina di case di produzione. Tra queste, per citare solo le più note e importanti, la Società Anonima Ambrosio, l'Itala Film, la Film Artistica Gloria, l'Aquila Films e la Pasquali & C.

Proprio a cavallo tra il primo e il secondo decennio del Novecento, la produzione cine-

matografica torinese, come d'altronde quella nazionale, inizia a differenziarsi per generi. Quelli che nel corso degli anni Dieci concorrono maggiormente alle fortune del cinema torinese e italiano sono tre: il comico, il kolossal storico e il dramma passionale di ambientazione contemporanea. Quest'ultimo, segnato da amori fatali, umori simbolisti e dannunziani, nonché da personaggi femminili perturbanti, caratterizza maggiormente la produzione della seconda metà degli anni Dieci, ma uno dei suoi prototipi più celebri è un film realizzato già nel 1913 proprio a Torino, *Ma l'amor mio non muore!* (diretto da Mario Caserini e prodotto dalla Film Artistica Gloria), dominato dalla presenza quasi magnetica dell'attrice Lyda Borelli, al suo esordio nel cinema ma già nota interprete teatrale. Le fortune di questo genere si intrecciano con la crescente centralità degli interpreti, soprattutto di sesso femminile, aprendo la strada anche in Italia al fenomeno del divismo³. Il cinema torinese contribuisce attivamente alla sua fioritura, in particolare con i film interpretati da Pina Menichelli, con la sua recitazione nervosa, fatta di pose rapaci, di gesti tesi e definitivi (si vedano, per esempio, *Il fuoco*, 1915, e *Tigre reale*, 1916, entrambi diretti da Pastrone). Ma tra le dive del cinema torinese protagoniste di drammi contemporanei merita di essere ricordata anche Italia Almirante Manzini, resa cele-

bre proprio da *Cabiria*, dove interpreta il ruolo di Sofonisba, donna altera e passionale.

Un ulteriore importante contributo torinese alla politica produttiva dei generi cinematografici è dato, infine, dallo sviluppo, nella seconda metà degli anni Dieci e per buona parte degli anni Venti, del cinema avventuroso incentrato sulle prestazioni atletiche e acrobatiche di un "gigante buono". Anche se il fenomeno è di portata nazionale, il forzuto più celebre è il ligure Bartolomeo Pagano, anch'egli – come si vedrà – reso celebre da *Cabiria* e poi protagonista popolarissimo di innumerevoli film incentrati sul personaggio di Maciste.

Tuttavia, se nell'anno di *Cabiria* il cinema torinese e più in generale quello italiano è capace di competere con le grandi case internazionali, lo scoppio della prima guerra mondiale, nell'estate 1914, provoca invece effetti negativi. Uno dei più evidenti è il calo delle esportazioni, a fronte di una crescente importazione di film stranieri, in particolare statunitensi. Il film storico entra in una fase di lento declino, solo in parte compensata dall'affermazione del dramma passionale di epoca moderna. Sempre durante la guerra si assiste alla fine dell'egemonia torinese, a vantaggio di Roma. Il dato, in realtà, più che esprimere un boom produttivo della capitale, indica un generale indebolimento del settore cinematografico nazionale che deflagre-

rà in tutta la sua drammaticità nel corso degli anni Venti, quando la quota dei film prodotti passerà dai 114 titoli del 1922 ai 20 del 1929.

2. *Lo spettacolo della Storia*

Tra il 1911 e il 1914 lo spettacolo cinematografico si trasforma: la lunghezza dei film aumenta e cresce la partecipazione del pubblico borghese. L'avvento del lungometraggio è un fenomeno internazionale, ma l'Italia contribuisce a renderlo più rapido e stabile, specializzandosi nella produzione di film storici monumentali. Questo genere in formazione esige spazi e racconti più complessi e articolati; non sorprende quindi che il crescente aumento del metraggio si leghi alla realizzazione di film storici.

Perché l'Italia obbedisce a questa vocazione storica? L'importanza del *peplum* italiano non è tanto motivata da una rilevanza quantitativa (si calcola che i film ambientati nell'antica Roma non siano più di un centinaio, sui 10.000 titoli prodotti in Italia tra il 1905 e il 1931), quanto da due aspetti qualitativi.

In primo luogo, come ha osservato Brunetta, il film storico romano alimenta più di ogni altro genere cinematografico «il progetto di una cultura capace di raccogliersi attorno a una serie di valori nazionali»⁴. Questo progetto, non solo

culturale ma anche ideologico, è strategico, perché l'Italia dei primi anni Dieci è uno Stato unitario di recente fondazione e quindi è priva di un sentimento condiviso di identità nazionale. Il mito di Roma offre la possibilità di dare a questo sentimento necessario le autorevoli radici di un primato storico da riaffermare sulla scena internazionale. La messa in scena spettacolare dell'antica Roma e della sua gloriosa potenza facilita quindi l'elaborazione di una cultura di massa orientata al nazionalismo, espressione politica dominante della borghesia italiana degli inizi del secolo: un'ideologia nazionalista che dopo la guerra italo-turca del 1911-1912 e la conquista della Libia si arricchisce di velleità imperialiste.

In secondo luogo, il film storico funziona nei mercati esteri (in particolare inglesi e statunitensi) perché diffonde le forme di un'antichità "immaginaria", in cui si mescolano temi eterogenei ma sempre seducenti: il fascino delle rovine, la lussuria, le battaglie campali, il martirio, le violente lotte politiche, le catastrofi naturali, le folle in tumulto, gli spettacoli circensi...

In questo contesto *Cabiria* rappresenta l'esito più maturo di un filone che si esaurirà soltanto dieci anni più tardi, lasciando non poche eredità al kolossal hollywoodiano. Il film di Pastrone, tuttavia, è solo l'apice di un percorso produttivo e creativo che prende le mosse nel 1908, quan-

do la torinese Ambrosio realizza, per la regia di Luigi Maggi, *Gli ultimi giorni di Pompei* (tratto dal celebre romanzo *The Last Days of Pompei* (1834) di Edward G. Bulwer-Lytton), il primo film storico di ambientazione romana animato da un certo scrupolo culturale e dalla preoccupazione di un'attendibile ricostruzione degli ambienti e dei costumi. Il film di Maggi apre la strada alla produzione di film di maggiore impegno storico come *Giulio Cesare* di Giovanni Pastrone (1909) o *Nerone* (1909), nuovamente diretto da Maggi per l'Ambrosio.

Un'ulteriore svolta nella storia del *peplum* italiano si registra nel 1911, quando l'Itala Film di Pastrone produce *La caduta di Troia*, film di 600 metri (corrispondenti a circa trenta minuti di durata), una lunghezza per l'epoca ancora inconsueta, se si considera che il metraggio medio di un film storico si attestava nel 1910 sui 250-300 metri. Tra il 1912 e il 1914 l'Italia produce una ventina di *pepla* a lungometraggio. L'anno d'oro è il 1913, con il trionfo mondiale (e in particolare statunitense) di *Quo vadis?*, diretto da Enrico Guazzoni, che girerà nello stesso anno *Marcantonio e Cleopatra*. Sempre nel 1913 escono due interessanti adattamenti da *Gli ultimi giorni di Pompei*, girati a Torino da due case concorrenti, l'Ambrosio e la Pasquali. Il 1914, invece, non è solo segnato da *Cabiria* ma anche da altri kolossal ambiziosi come il note-

vole *Spartaco* della Pasquali, il meno riuscito *Nerone e Agrippina* della Film Artistica Gloria e, nuovamente diretto da Guazzoni per la Cines, *Cajus Julius Caesar*, una cine-biografia di Cesare insolitamente attenta agli aspetti più umani e intimi del personaggio. Dopo il 1914, complici il calo delle esportazioni legato allo scoppio della guerra e l'emersione di nuovi modelli linguistici, il film storico-romano entra in una fase di lento ma inarrestabile declino. Nel 1916 esce *Christus*, di Giulio Antamoro ed Enrico Guazzoni, un raffinato tentativo di mettere in connessione antichità e cristianità, proseguito, nel 1918, con *Fabiola*, per la regia di Guazzoni.

Nel corso degli anni Venti il cinema italiano in crisi ripropone la vecchia formula di un *peplum* sempre più statico, magniloquente e costoso, cercando di sfruttare il fascino sensuale di legendarie imperatrici (*Teodora*, dal dramma di Sardou Victorien, e *Messalina*, 1923, entrambi di Guazzoni) o provando a rifare i vecchi capolavori (l'ambizioso *Quo Vadis?*, 1924, di Gabriellino D'Annunzio e Georg Jacoby, e la quarta versione de *Gli ultimi giorni di Pompei*, 1926, di Amleto Palermi e Carmine Gallone), ma i risultati sono deludenti.

Dal punto di vista stilistico, nella sua stagione aurea (gli anni Dieci), il film storico italiano di ambientazione romana riattualizza le tradizioni artistiche più diverse: la pittura pre-raffa-

ellita, lo storicismo architettonico dell'Ottocento, il melodramma verdiano, i romanzi storici, gli spettacoli circensi ed equestri (nei quali ricorreva la ricostruzione di episodi e scenografie della storia romana), il gusto decorativo ed esotizzante del *liberty* (che s'impone in Italia proprio a partire da Torino, con l'Esposizione del 1902). Nelle loro sequenze migliori, i film di Maggi, Guazzoni, Caserini, Pastrone sperimentano soluzioni visive dai suggestivi riferimenti pittorici: le stampe di Bartolomeo Pinelli in *Nerone* (1909), l'*Ofelia* di John Everett Millais ne *Gli ultimi giorni di Pompei* (1908), Arnold Böcklin ne *Gli ultimi giorni di Pompei* di Eleuterio Rodolfi (1913), Lawrence Alma Tadema e Jean Léon Gérôme nel *Quo vadis?* di Guazzoni (1913), il Beato Angelico, Leonardo e Michelangelo in *Christus* (1916).

3. *Un ragioniere alla conquista del mondo*

Giovanni Pastrone (Asti, 1882 - Torino, 1959), artefice di *Cabiria*, è senz'altro la figura più rappresentativa del cinema muto italiano. La sua biografia è ancora in parte da ricostruire, ma ciò che sappiamo di lui ci restituisce l'immagine complessa di un uomo schivo, a volte scontroso, ma determinato; un ragioniere metodico ma inventivo; un meticoloso e accorto programma-

tore ma anche un produttore aperto al rischio e alla sperimentazione, dotato di grande gusto estetico e compositivo ma anche di notevoli capacità tecnico-imprenditoriali⁵.

La sua carriera nel mondo del cinema è folgorante. A venticinque anni entra alla torinese Rossi & C. e già pochi mesi dopo, nel maggio 1907, è procuratore unico della ditta. Nel 1908, dopo la messa in liquidazione della Rossi & C., fonda sulle ceneri di quest'ultima, in società con l'amico Carlo Sciamengo, l'Itala Film. Mentre Sciamengo diventa responsabile amministrativo della ditta, Pastrone si occupa dell'organizzazione aziendale e della direzione artistica. Da un lato punta a costruire un modello produttivo organizzato ed efficiente, dall'altro aspira all'affermazione del film come fenomeno artistico, come prodotto di una messa in scena accurata. Ogni film concepito negli stabilimenti dell'Itala, sulla riva destra e precollinare del Po, è sottoposto alla sua severa supervisione, dalla fase dell'ideazione a quella della distribuzione e della promozione pubblicitaria. Pastrone razionalizza il lavoro dei set, definisce le mansioni, fissa orari e modalità di ripresa, e tutto questo quando ancora non esiste, almeno in Italia, una chiara distinzione dei ruoli professionali.

Insieme agli aspetti organizzativi, Pastrone cura anche il versante tecnologico della produzione⁶. Le ricerche condotte in azienda coinvolgono,

in particolare, la stabilità delle proiezioni (all'epoca ancora disturbate da un fastidioso sfarfallio), la sincronizzazione tra immagini animate e suono registrato su dischi (ma i risultati non sono soddisfacenti), la cinematografia con il microscopio, la mobilità della macchina da presa sul set (con il carrello, su cui torneremo), l'introduzione di un sistema di colorazione policromo delle immagini (un progetto tuttavia mai concretizzato).

Ma i successi più evidenti Pastrone li consegue nelle politiche di produzione, anzitutto intuendo per primo in Italia le potenzialità commerciali della comica a episodi; sottrae infatti alla Pathé, potente colosso produttivo francese, il talentuoso André Deed, che con il personaggio di Cretinetti darà vita alla prima serie comica italiana, garantendo all'Italia quei solidi profitti che saranno reinvestiti nella costruzione di un nuovo teatro di posa. Raggiunge la definitiva affermazione sui mercati esteri con *La caduta di Troia* (1911), ma la sua ricerca di strategie produttive diversificate non si ferma qui: da un lato, in nome delle ragioni dell'arte "nobile", scrittura il celebre attore teatrale Ermete Zacconi, protagonista per l'Italia di due film di grande interesse (*Padre*, 1912 e *Lo scomparso*, 1913); dall'altro lavora sui codici più popolari del *feuilleton* e della *detective story*, producendo il notevole *Tigris* (1913), un allucinato intrigo poliziesco che anticipa di poco i *serial* criminali francesi.

Un'altra qualità di Pastrone risiede nel saper-si dotare di operatori e tecnici di grande professionalità. Il più bravo è un catalano, Segundo de Chomón, assunto nel 1912 ma già molto noto in Francia, maestro dei trucchi ottici: dallo sdoppiamento della figura umana all'animazione degli oggetti, all'uso dei modellini in scala. Il suo capolavoro del periodo torinese è *La guerra e il sogno di Momi* (1917), un film girato in piena guerra mondiale e realizzato in buona parte con pupazzi animati impegnati a massacrarsi in battaglia⁷.

Dopo il grande sforzo produttivo di *Cabiria*, inaspettatamente Pastrone abbandona il film storico, come se ne temesse i costi ormai troppo elevati per un'azienda prostrata dagli enormi investimenti appena compiuti. Negli anni successivi dedica in prevalenza la sua attività di supervisore e regista allo sviluppo del dramma mondano, firmando, tra gli altri, *Il fuoco* (1915), dove utilizza per la prima volta il celebre pseudonimo di Piero Fosco, e *Tigre reale* (1916), dal romanzo omonimo di Giovanni Verga. Negli stessi anni però incoraggia anche la produzione di film incentrati sul più famoso gigante buono del cinema italiano, Maciste, apparso per la prima volta proprio in *Cabiria* e destinato a lunga vita (il personaggio verrà ripreso dal *peplum* italiano degli anni Sessanta).

Dopo la trasformazione dell'Itala Film in società anonima, nel 1917, l'azienda passa sotto il

controllo di amministratori poco oculati e Pastrone viene gradualmente messo ai margini. La sua ultima regia importante è una rilettura visionaria e simbolista di *Hedda Gabler* (1920). Nell'aprile del 1921, con la nomina a direttore generale, torna a occupare un ruolo di primo piano. Convinto che la grande produzione italiana in costume possa costituire una risposta competitiva alla concorrenza straniera, anche valutando certe tendenze prevalenti nel contesto tedesco e statunitense, riedita *Cabiria* con successo e propone a Giuseppe Barattolo, direttore dell'Uci – il trust nazionale che ha rilevato numerose case cinematografiche, tra cui la stessa Itala – la realizzazione di due impegnativi kolossal, tratti dal *Faust*, di Goethe, e da *Notre Dame de Paris* di Victor Hugo. L'abbandono, da parte della nuova dirigenza, dei progetti e le successive, logoranti difficoltà realizzative incontrate per il suo ultimo film *Povere bimbe!* (1923), tratto da un noto ma sorpassato feuilleton di Adolphe D'Ennery, indurranno Pastrone a lasciare con amarezza, l'attività cinematografica a soli quarant'anni. L'ex direttore dell'Itala Film ritornerà al cinema un'ultima volta in occasione dell'edizione sonorizzata di *Cabiria* del 1931.

Note

- 1 Per un'introduzione storica al cinema muto italiano degli anni Dieci cfr. Riccardo Redi, *Cinema muto italiano*, Roma, Biblioteca di Bianco & Nero, 1999; Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2008; *Introduzione al cinema muto italiano*, a cura di Silvio Alovio e Giulia Carluccio, Torino, Utet, 2014.
- 2 Sul cinema muto a Torino cfr. Gianni Rondolino, *I giorni di Cabiria*, Torino, Lindau, 1993; *Cabiria e il suo tempo*, a cura di Paolo Bertetto, Gianni Rondolino, Milano, Il Castoro, 1998; Alberto Friedemann, *Le case di vetro: stabilimenti cinematografici e teatri di posa a Torino*, Torino, Biblioteca FERT, 2002; *Tracce. Il cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, a cura di Carla Ceresa e Donata Pesenti Campagnoni, Milano, Il Castoro, 2007.
- 3 Cfr. Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos, 2006.
- 4 G. P. Brunetta, *Il cinema muto italiano*, cit., p. 200. Sul legame tra il film storico-romano e l'ideologia nazionalista si vedano anche Giorgio De Vincenti, "Il kolossal storico-romano nell'immaginario del primo Novecento", *Bianco e Nero*, n. 1, 1988, pp. 7-26; Irmbert Schenk, "Il 'peplum' italiano. Perché il film storico-monumentale fu 'inventato' in Italia", *Fotogenia*, nn. 4-5, 1999, pp. 59-72; Natacha Aubert, *Un cinéma d'après l'antique*, Paris, L'Harmattan, 2009; Giuliana Muscio, *In Hoc Signo Vincas: Historical Films*, in *Italian Silent Cinema: a Reader*, a cura di Giorgio Bertellini, New Barnet, John Libbey & Co., 2013, pp. 161-170.
- 5 Cfr. Paolo Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone*, Firenze, La Nuova Italia, 1985; Lorenzo De Nicola, "Scru-

tando nel fosco. Pastrone prima e dopo *Cabiria*", in *Cabiria & Cabiria*, a cura di Alberto Barbera e Silvio Alovizio, Milano, Il Castoro, 2006, pp. 310-326.

- 6 Sulle ricerche tecnologiche dell'Itala Film cfr. Alberto Friedemann, "Tecnologie e brevetti dell'Itala Film", in *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 359-371.
- 7 Sugli anni trascorsi da De Chomón presso l'Itala Film cfr. Simona Nozenzo, *Manuale tecnico per visionari. Segundo de Chomón in Italia, 1912-1925*, Torino, Associazione Fert, 2007.



IL FILM

1. *Un making avventuroso*

Cabiria è il film più conosciuto e studiato del cinema muto italiano. Eppure, dietro questa sua piena visibilità si celano ancora misteri e dubbi, segreti e reticenze. Il dato non sorprende, se si considera che l'idea stessa del film si fonda su una sorta di inganno strategico: nascondere la regia di Pastrone e attribuire pubblicamente a D'Annunzio la paternità del prodotto, per ragioni commerciali. Ma al di là di questa simulazione, va detto che la dimensione del segreto caratterizza già la storia realizzativa di *Cabiria*, il suo avventuroso *making*, ponendo non pochi interrogativi. Per esempio: quando iniziarono e quanto durarono le riprese? In quali luoghi fu girato il film? Quale fu l'effettivo ruolo creativo di D'Annunzio? Domande a cui è difficile dare una risposta, perché il direttore artistico dell'Itala Film, seguendo una tattica tipica di quegli anni, gira *Cabiria* quasi in segreto, per evitare fughe di notizie, letali in un ambiente di spregiudicata concorrenza.

Fortunatamente, nel corso degli ultimi decenni le notizie sul film sono notevolmente aumentate. Le poche e tardive dichiarazioni di Pastrone¹; gli atti di una lunga vicenda giudiziaria che si apre nel 1952²; il complesso di studi avviato dai lavori pionieristici di Maria Adriana Prolo³ e il ritrovamento di nuove importanti fonti archivistiche provenienti da una collezione privata, acquisite dalla Regione Piemonte e conservate a Torino presso il Museo Nazionale del Cinema⁴, hanno consentito nel 2006 l'ultimo recente restauro del film e rendono oggi possibile raccontare la genesi e la lavorazione di *Cabiria* senza più troppe lacune e contraddizioni.

Il 6 giugno 1913 Pastrone e Sciamengo scrivono a Gabriele D'Annunzio, in quel tempo residente a Parigi, per proporgli «un progetto di buon profitto e di minimo disturbo»⁵. La scelta dello scrittore abruzzese è indovinata: non solo in quegli anni è ancora l'autore italiano più noto e influente, ma è anche uno degli intellettuali più abili nel promuovere la propria immagine in seno alla nascente industria culturale. In difficoltà economiche e quindi attratto dall'opportunità di facili guadagni, si mostra interessato alla proposta. Pastrone gli offre di collaborare alla redazione delle didascalie e all'ideazione dei nomi dei personaggi, per un «romanzo cinematografico» di proporzioni monumentali

ambientato ai tempi delle guerre puniche, e intitolato provvisoriamente *La vittima eterna*. D'Annunzio accetta l'offerta, così come il suo fondamentale corollario: assumersi ufficialmente l'intera paternità dell'opera. L'accordo si chiude con un contratto, siglato il 30 giugno⁶. Il poeta, come vedremo, comporrà le didascalie a partire da una prima versione dei testi firmata dallo stesso Pastrone.

Anche se non tutte le fonti sono concordi, quasi sicuramente le riprese del film iniziano solo dopo la stipula del contratto, nell'estate 1913 (dopo una lunga fase di progettazione avviata sin dal 1912). E si prolungano sino ai primi mesi del 1914, quasi alla vigilia del 18 aprile, data della prima mondiale a Torino e a Milano, con un tempo complessivo di realizzazione decisamente superiore alla media dell'epoca.

Mentre si avviano le riprese, Pastrone chiede a D'Annunzio alcuni «preziosi consigli»⁷ per lo sviluppo dell'intreccio: una richiesta che conferma come a lavorazione iniziata la sceneggiatura del film non fosse ancora conclusa. Ma Pastrone non si preoccupa di questa provvisorietà e pensa già alla musica che accompagnerà il film: dovrà essere firmata da un nome autorevole, all'altezza delle ambizioni artistiche del progetto. D'Annunzio suggerisce il nome dell'amico Ildebrando Pizzetti, compositore a quel tempo ancora non notissimo, ma suo fedele collabo-

ratore. Pastrone e Sciamengo scrivono quindi a Pizzetti, che accetta la proposta e il 25 luglio firma un contratto con l'Itala in cui si impegna a scrivere le musiche per *Cabiria* entro due mesi dalla visione del film. Un impegno, tuttavia, a cui Pizzetti decide quasi subito di rinunciare, probabilmente spaventato dall'enorme mole di lavoro (si trattava infatti di comporre quasi tre ore di musica originale). Pastrone non si scompone, accetta la disdetta del contratto e avvia subito ulteriori trattative. Alla fine, nel gennaio 1914, prevale un compromesso che lascerà soddisfatte tutte le parti in causa. Pizzetti compone soltanto un brano di circa dieci minuti, la celebre *Sinfonia del fuoco*, una raffinata e difficile partitura per grande orchestra, coro e voce di baritono⁸.

Le altre musiche di accompagnamento (624 pagine di partitura contro le 65 scritte da Pizzetti) sono invece tratte dal repertorio musicale di pubblico dominio, in particolare da Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn, Wolfgang Amadeus Mozart, Hector Berlioz, ma soprattutto dall'*Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck. La compilazione e la complessa rielaborazione di questi brani è affidata a un allievo di Pizzetti, il giovane cremonese Manlio Mazza⁹.

Ma ritorniamo all'estate del 1913. D'Annunzio mantiene gli impegni ed inizia a inviare delle proposte per i nomi dei personaggi. Pastrone li

accetta tutti tranne quello di Eunoa per il personaggio della «bambina rapita» che dovrà poi dare il titolo al film (il nome gli ricorda infatti troppo da vicino l'Eunice di *Quo Vadis?*)¹⁰.

Intanto la lavorazione continua. Le riprese coinvolgono principalmente Torino e dintorni (la terrazza della reggia di Cirta, per esempio, è costruita sulle sponde del lago di Avigliana), ma alcune fonti riferiscono di riprese effettuate sulla riviera adriatica e in Sicilia. È accertata, inoltre, la partenza a fine agosto di una troupe dell'Italia per l'Algeria, dove vengono girate le splendide sequenze ambientate nel deserto. A settembre la lavorazione di *Cabiria*, ormai entrata a pieno regime, comincia a dare nell'occhio e in città si moltiplicano le indiscrezioni. Pastrone riesce a evitare la fuga di notizie e le riprese proseguono a ritmo sostenuto per tutto l'autunno, quando si gira il passaggio di Annibale attraverso le Alpi – nei dintorni di Usseglio, nelle valli di Lanzo –, la fuga di Maciste negli orti di Asdrubale (ottobre), il sacrificio nel tempio di Moloch, con ben ventisei attori e quasi trecento comparse (novembre), le scene nella bettola di Bodastoret (dicembre).

Il calendario di lavorazione è preciso e coordinato, ma le numerose riprese scartate dall'edizione finale del film (di cui una parte è oggi conservata al Museo Nazionale del Cinema di Torino) dimostrano come a dominare non sia

mai la fretta¹¹. Proprio a dicembre, inoltre, le riprese sono interrotte per le temperature troppo rigide. Pastrone non perde tempo e si reca nuovamente a Parigi per discutere con D'Annunzio la riscrittura delle didascalie. A gennaio il direttore dell'Itala Film è costretto a fermarsi per quasi un mese, per problemi di salute, ma la macchina del film ormai non si arresta più. Proprio al primo gennaio, peraltro, risale il documento dannunziano – un'autorizzazione a proteggere la proprietà letteraria del soggetto – in cui compare per la prima volta il nome di Cabiria. A febbraio sembra ormai quasi tutto pronto, anche se restano da girare alcune sequenze importanti, come l'eruzione dell'Etna e la battaglia navale di Siracusa. Il 28 D'Annunzio dà il via alla campagna di promozione del film rilasciando un'intervista al *Corriere della Sera*¹². Pastrone programma la prima mondiale per il 15 marzo, in contemporanea a Torino, Milano, Vienna, Berlino e New York. Imprevisti e difficoltà tecniche costringono tuttavia l'Itala a rinviare la prima di un mese. In aprile, però, le riprese sono finalmente concluse e il 18, con le prime proiezioni di Torino (al Teatro Vittorio Emanuele) e Milano (al Teatro Lirico) *Cabiria* è finalmente pronto a iniziare il suo fortunato viaggio nei cinema di tutto mondo¹³.

2. Il ruolo di D'Annunzio e la "parola-immagine"

Dalle considerazioni del paragrafo precedente si può essere certi che nel giugno 1913, quando D'Annunzio firma il contratto con l'Itala Film, l'intreccio di *Cabiria* è già delineato. Dal Vate, d'altronde, Pastrone non vuole un intervento ideativo ma la sua *parola* poetica, con le sue ritmiche sonorità, il suo inconfondibile stile aulico.

Se nel primo cinema italiano la letteratura sembra essere, più che in altri contesti nazionali, il passaggio obbligato per la legittimazione del cinema, nella visione pastroniana questa deve esprimersi nella parola scritta, e quindi nelle didascalie. Pastrone sa che D'Annunzio non è certamente uno stratega della narrazione e sa soprattutto che la forza comunicativa della scrittura dannunziana ha sempre preferito affidarsi all'incanto fonosimbolico della parola, sempre desiderosa di trasformarsi in immagine più che in racconto.

Si comprende allora come mai le didascalie di *Cabiria* svolgano una duplice funzione: da un lato, grazie a D'Annunzio, esprimono un ricco inventario di artifici linguistici enfatici e di raffinati rimandi alla tradizione letteraria classica¹⁴, capaci di sostenere la trasfigurazione lirica delle inquadrature in vere e proprie immagini del mito. Dall'altro sono invece uno strumento pri-

oritario della narrazione – un aspetto, quest'ultimo, finora poco studiato. Vi sono per esempio didascalie che identificano lo spazio-tempo della sequenza che stanno introducendo («È il vespero, e già si chiude la tenzone dei caprai»); altre danno la parola ai personaggi («Non vive più, fu spenta», «Pensa che sei nel cospetto di Roma!»), vivacizzando il gioco dei punti di vista. Ci sono poi altre didascalie, più sintetiche, che integrano la concatenazione delle azioni parallele, soprattutto nel quinto episodio, il più articolato e complesso («Altri cuori, altre ansie», «Nella notte medesima Asdrubale tiene consiglio»). Troviamo anche delle didascalie che integrano con efficacia le lacune temporali tra un episodio e l'altro («Si mutarono le sorti del vincitore di Canne. Il proconsole Marcello stringe d'assedio Siracusa», «Siface, il re di Cirta, ha spogliato del reame Massinissa»).

A questi esempi di utilizzo integrativo della didascalia se ne affiancano altri, molto più numerosi, che preannunciano ciò che vedremo subito dopo, con un'inevitabile compromissione della tensione drammatica (per esempio nel quinto episodio, con il montaggio alternato di Maciste e Axilla dispersi nel deserto e le milizie di Siface in fuga). Le didascalie più convincenti sono comunque quelle dove il linguaggio dannunziano può liberamente dispiegare le sue iperboli sintattiche, come nei versi della *Sinfonia del fuoco*,

così vicini alla metrica libera del D'Annunzio di *Maia* (1903). In questi casi, la parola della didascalia dannunziana diventa arcana e quasi incomprensibile, mentre la funzione narrativa delle didascalie viene marginalizzata a vantaggio della loro funzione puramente evocativa.

Per lungo tempo, comunque, si è creduto che questa forza lirica delle “parole-immagini” composte da D'Annunzio, spesso riduttivamente tacciate come ingombranti, retoriche e quasi scollate rispetto alla scioltezza delle immagini girate da Pastrone, fosse il risultato di un'autonoma riscrittura delle didascalie da parte del poeta. Lo studio dei documenti conservati presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino ci consente invece di capire che le cose non andarono in questo modo. Le didascalie di D'Annunzio furono infatti riviste da Pastrone, che riempì i testi autografi del Vate con cancellature, punti interrogativi, segni di negazione, sostituzioni e vere e proprie aggiunte.

La parziale ma meticolosa riscrittura di Pastrone, che molte volte tende a reintrodurre motivi, passaggi ed espressioni presenti nella sua precedente versione dei testi, sembra ispirata da differenti criteri. Il direttore artistico dell'Itala punta a chiarire meglio l'identità, l'azione dei personaggi e i loro dialoghi, esplicita la simultaneità delle azioni, evidenzia gli snodi spaziali e i salti temporali del racconto e rende il testo dannunziano più coerente con il conte-

nuto delle immagini (che il poeta non aveva ancora visto, come confermato in una sua lettera a Pastrone del febbraio 1914). Ma le severe e puntuali revisioni di Pastrone tendono anche ad attenuare una certa enfasi stilistica del poeta, con motivazioni diverse. Alcune soluzioni lessicali proposte sembrano al regista poco comprensibili. Il poeta, per fare un solo esempio, scrive: «È una nave di pirati fenici, discesi a terra per acquare». Pastrone impone un più comprensibile «discesi a terra per far legna».

La quantità e la qualità delle correzioni effettuate da Pastrone portano a riconsiderare parzialmente il rapporto tra quest'ultimo e D'Annunzio. Il produttore e regista infatti non solo assegna al poeta un compito ben definito (questo lo si sapeva), ma lo segue durante la realizzazione di questo compito, intervenendo — senza alcuna soggezione — sulla scrittura dannunziana, al punto tale da non rendere più attribuibile al solo D'Annunzio la versione finale delle didascalie.

3. *Nazionalismo a bassa intensità*

In *Cabiria* e nella sua promozione pubblicitaria, comunque, la parola dannunziana è chiamata in causa da Pastrone anche per svolgere una funzione ideologica. Si legga per esempio

una delle ultime didascalie del film: «Disarmata dalla sconfitta di Zama, Cartagine si piega al giogo inevitabile. Le navi latine rivarcano il mare dove la prima vittoria navale gridò alle acque il nome di Roma dal rostro di Duilio». Oppure si vedano le parole scritte da D'Annunzio nel testo introduttivo per il libretto di sala: «Nessuna energia naturale eguaglia in ritmo irresistibile la possanza e la costanza dell'urbe fondata dall'eroe selvaggio in cui lo spirito violento del mare italico si congiunge all'afflato misterioso della vesta orientale».

Se le parole di D'Annunzio insistono sul tema del primato di Roma, con un'enfasi che riecheggia le *Canzoni delle gesta d'oltremare* (scritte dal Vate tra il 1911 e il 1912 per inneggiare alla guerra contro la Turchia), va tuttavia osservato che ben difficilmente *Cabiria* poteva promuovere in modo efficace quel progetto di esaltazione dell'identità italiana di cui si è detto. Le immagini del film raccontano infatti una storia meno gloriosa di quella evocata dalle didascalie, per almeno due motivi.

In primo luogo, è importante notare che il film dà particolare rilievo a un personaggio di etnia non latina: lo schiavo nero Maciste. È possibile che tale connotazione positiva debba molto alla popolarità di cui avevano goduto, durante la guerra di Libia da poco conclusa, gli Ascari eritrei inquadrati nell'esercito italiano¹⁵. Al di là

di questa ipotesi, tuttavia, resta innegabile che l'africano Maciste interpretato dallo scaricatore di porto Bartolomeo Pagano sia un personaggio molto più incisivo ed energico del suo padrone, il latino Fulvio Axilla, poco determinato e fiacco, interpretato da un attore professionista come Umberto Mozzato, gesticolante e nervoso¹⁶. La predominanza di Maciste su Fulvio è esibita già dalla prima apparizione dei personaggi e poi mai più smentita: «mentre sullo sfondo si agita Fulvio, Maciste in avampiano esegue con magistrale tensione prossemica l'offerta del proprio corpo seminudo all'obiettivo»¹⁷ [Fig. 1].

In secondo luogo, è facile rilevare come nella più spettacolare sequenza bellica del film (la battaglia degli specchi ustori) Roma sia sconfitta, a dispetto delle vittoriose battaglie di Milazzo e di Zama evocate dalle didascalie di D'Annunzio. È vero che secondo la tradizione storiografica latina, di cui il soggetto e soprattutto le didascalie riecheggiano certi andamenti narrativi, essere sconfitti da nemici forti non era un'onta ma una gloria. Tuttavia, fa riflettere che il corollario di questa tradizione narrativa, il momento della vittoria (in questo caso la caduta della città di Cirta) sia conseguito da Roma grazie al decisivo aiuto di un altro africano, il re numida Massinissa.

L'intreccio narrativo elaborato da Pastrone, quindi, ha ben poco di nazionalistico, ma è piut-

tosto un racconto di avventure, con tutti i temi tipici del romanzo storico europeo di ambientazione romana: dalla fanciulla pura insidiata dalla ferocia dei popoli inferiori (la schiava cieca Nidia de *Gli ultimi giorni di Pompei*, la giovane Licia di *Quo vadis?*, la Cecilia di *Fabiola*) al giovane leale che la difende; dal gigante buono (l'Ursus di *Quo vadis?*) all'esplosione catastrofica degli elementi naturali. L'idillio schematico e apsicologico tra Sofonisba e Massinissa sembra riecheggiare invece, in tono minore, la passione fatale tra Aida e Radames nella celebre opera verdiana.

La scelta stessa di Cartagine, per quanto si collochi in un vero e proprio filone di film di ambientazione punica evocanti le terre nordafricane lambite dalla recente conquista italiana della Libia, rinvia a modelli più culturali che ideologici¹⁸. Non solo al modello alto della *Salambò* di Flaubert, ma anche a quello popolare di *Cartagine in fiamme*, romanzo pubblicato da Emilio Salgari nel 1906¹⁹. Analogamente, sul piano visivo, la messa in scena chiama in causa non tanto gli ambienti del mondo romano (in realtà assenti, con l'eccezione dell'accampamento di Scipione), quanto la seducente visibilità degli ambienti esotici (gli accampamenti nel deserto, il tempio pagano, gli interni dei palazzi reali).

Se il messaggio coloniale-nazionalistico non si rivela così incisivo (per quanto esaltato spes-

so dalla promozione e dalla critica), può essere più produttivo, come ha suggerito lo storico Giovanni De Luna, provare a cogliere in *Cabiria* «lo spirito del tempo [non] nelle sue manifestazioni più palesi e ovvie» quanto piuttosto nei suoi «aspetti più profondi e insondabili»²⁰. In questa prospettiva, il film legittima in chiave spettacolare un tratto essenziale del Novecento, ossia la centralità attiva delle masse, rappresentate in *Cabiria* sia come orde barbariche tumultuanti e sanguinarie, sia come folle disciplinate nei ranghi compatti e ordinati dell'esercito romano²¹.

La forza di *Cabiria* in quanto "documento" storico si esprime così anche e soprattutto per quegli aspetti inquietanti del primo Novecento che il film rivela in modo meno esplicito: la massificazione e il protagonismo delle folle, il gigantismo scenografico come eccesso autodistruttivo che segna lo squilibrio e la fine di un mondo (la Belle Époque), la prefigurazione dell'immane crudeltà della guerra di massa.

4. *Un sistema di attrazioni*

Le folle, dunque. E le scenografie monumentali. E poi la rovina, la catastrofe, la battaglia, il fuoco distruttore. Detto altrimenti, per citare le parole di D'Annunzio sul *Corriere della Sera*,

una sequela di «casi prodigiosi» e di «fulminee rovine»²². A colpire, in *Cabiria*, non sembrano essere tanto le avventure di una povera fanciulla da salvare quanto la potenza di certe singole scene. Questa dialettica tra racconto e visione, d'altronde, non fonda solo la ricchezza espressiva di *Cabiria* ma è tipica di molto cinema a cavallo tra i primi due decenni del Novecento.

Nei primi anni Dieci il linguaggio cinematografico vive infatti un importante periodo di transizione. Nel cinema delle origini, come ha rilevato Gaudreault, era più importante mostrare che raccontare²³. Il pubblico era attirato da ciò che si vedeva dentro il quadro piuttosto che da un'eventuale traiettoria narrativa in grado di collegare le diverse riprese con il montaggio. Ogni singola veduta si presentava all'occhio stupito dello spettatore come un'"attrazione", ossia come l'irruzione di momenti spettacolari in sé, capaci di sorprendere e di attirare l'attenzione del pubblico con la sola forza delle immagini, spesso resi ancora più sensazionali dall'uso ricorrente dei trucchi. Nella fase conclusiva di questa prima epoca della storia del cinema, in particolare tra il 1910 e il 1915, cresce il ruolo delle strategie narrative capaci di unificare le diverse riprese, già concepite come vere inquadrature, in un tessuto relazionale relativamente coerente. Gli intrecci si dilatano, e sebbene il cinema delle attrazioni lasci ancora in molti

film delle tracce sensibili, le azioni rappresentate si fanno più complesse e coinvolgenti. *Cabiria* vive pienamente le tensioni di questa delicata fase di passaggio da un cinema dominato dall'attrazione a un cinema funzionale alle esigenze del racconto. In altri termini, anche se, come si dimostrerà, il capolavoro di Pastrone sviluppa un racconto composito, dalla geografia estesa (dalle Alpi al deserto nordafricano) e con un'articolazione dei tempi piuttosto complessa (le vicende si svolgono infatti lungo una decina d'anni), la sua efficacia spettacolare si affida ancora in modo prevalente al potere delle singole attrazioni visive.

All'uscita del film, nel 1914, numerosi censori colsero lucidamente questo primato delle visioni-attrazioni sull'ordito drammaturgico e narrativo. Già il sottotitolo del film, d'altronde (*Visione storica del terzo secolo a.C.*), «non rimanda ad una drammaturgia tragica ma a un quadro scenico»²⁴. Sul quotidiano *La Tribuna*, per esempio, si parla di «tutto un complesso di visioni oltremodo pittoresche»²⁵, mentre sul *Corriere della Sera* si afferma con sicurezza che «l'intreccio non è che un pretesto per la presentazione di grandi quadri pittoreschi messi in scena senza risparmio»²⁶. In effetti *Cabiria* è concepibile come un grande *sistema di attrazioni* visive. Queste ultime sono davvero numerose: si pensi, per esempio, ai riti nel tempio di

Moloch, al passaggio di Annibale attraverso le Alpi con gli elefanti, alle prestazioni fisiche sovrumane di Maciste, alla battaglia navale con gli specchi ustori, e poi all'assedio finale alle gigantesche mura di Cirta, potente prefigurazione dell'ancor più impressionante assedio alle mura di Babilonia realizzato da Griffith in *Intolerance* (1916). In tutti i casi citati, pur misurandosi con le esigenze del racconto (pensiamo all'eruzione che porta alla scomparsa di Cabiria, o alla battaglia di Siracusa che propizia l'incontro di Fulvio con i genitori della giovane), l'attrazione rielabora e allenta queste stesse esigenze narrative, collocandosi in modo del tutto originale nel periodo di transizione dal cinema attrazionale a un cinema pienamente narrativo.

Tuttavia, la dimensione attrazionale di *Cabiria* non si esaurisce nella semplice successione "tematica" dei singoli episodi, ma – come si vedrà nel prossimo paragrafo – si esplicita in modo più generalizzato nelle logiche di costruzione dello spazio e della messa in scena.

5. *La conquista dello spazio e la rivoluzione scenografica*

Il cinema italiano degli anni Dieci privilegia la messa in scena all'interno della singola inquadratura, diversamente dalla coeva produ-

zione statunitense, più interessata a privilegiare il montaggio e la continuità tra le inquadrature. Lavorare sulla messa in scena significa coordinare creativamente gli elementi del profilmico (ovvero di tutto ciò che è posto davanti alla macchina da presa in funzione della ripresa stessa): le scenografie, gli arredi, l'illuminazione, i costumi, la recitazione degli attori, le entrate e le uscite di campo, la profondità spaziale.

Ciò che più conta in *Cabiria*, come in molti altri film italiani degli anni Dieci, è il potere visivo delle singole inquadrature. Queste ultime presentano alcune caratteristiche peculiari. In primo luogo sono ancora tendenzialmente «autarchiche», per riprendere un'espressione di Noël Burch²⁷. L'inquadratura autarchica lavora sulla continuità e l'integrità della scena, cercando di sintetizzare i diversi punti di vista su un'azione in una sola composizione: per fare un esempio su cui torneremo in dettaglio è quanto avviene nell'inquadratura che mette in scena il sogno di Sofonisba.

Nel film di Pastrone, come hanno osservato Elena Dagrada, André Gaudreault e Tom Gunning, non mancano casi di sezionamento della scena²⁸: vi sono, per esempio, raccordi sull'asse in avanti (il primo incontro tra Croessa, Maciste e Axilla [Figg. 2-3], o la costruzione della piramide umana presso le mura di Cirta), campi-controcampi (Cabiria che offre, attraverso

le sbarre della grata, un'anfora piena d'acqua a Fulvio Axilla e Maciste prigionieri [Figg. 4-5]) e soggettive (Croessa che guarda l'anello [Fig. 6]). Pur con questa presenza, comunque parsimoniosa, delle principali figure di montaggio dell'epoca, in *Cabiria* si tende «ad evitare la segmentazione dello spazio rappresentato al fine di metterlo in scena, per quanto possibile, nella sua interezza»²⁹. La rappresentazione di un evento narrativo, di conseguenza, deve sempre confrontarsi con l'ambiente inglobante della scena stessa. Non a caso gli attori sono inquadrati quasi sempre in campo medio o lungo e non si ricorre al primo piano, in modo da scongiurare «il predominio del personaggio sullo spazio, così caratteristico (...) del contemporaneo cinema di Griffith»³⁰. Spesso, invece, il racconto subordina i gesti dei personaggi alla prorompente evidenza degli ambienti, delle scenografie, delle architetture (si vedano, per esempio, gli interni dei palazzi di Asdrubale e di Siface, gli esterni delle mura di Cirta, le azioni nel tempio di Moloch o nella stanza di Sofonisba a Cartagine). Gli attori sono spesso soverchiati dal vuoto degli ambienti, tutto sembra più grande e più alto³¹ e lo sfondo dell'azione narrativa è ancora protagonista della visione.

L'esibizione dello spazio diventa quasi più importante di ciò che può accadere al suo interno. È vero, come osserva Aumont, che «ogni

spazio è, almeno virtualmente, segnato dal narrativo»³², ma in *Cabiria* la drammaturgia dei personaggi e l'iscrizione di un tracciato narrativo sono solo delle tappe successive, sempre subordinate alla visibilità della scena. Ogni nuova scenografia si trasforma quindi in una possibilità di seduzione dello sguardo, in una nuova passione per l'occhio: lo spettatore è invitato a contemplare le meraviglie di un'invenzione scenografica satura di elementi (il palazzo di Asdrubale) o rarefatta (la nudità delle mura di Cirta, degli scogli di Cartagine, o dei gradoni del tempio di Moloch), ma sempre di grande efficacia evocativa e spettacolare.

Una delle principali attrazioni del film, al di là dell'efficacia spettacolare delle singole scene, è proprio la visibilità della Storia intesa come spazio scenico. Una visibilità che si materializza e si precisa nella cura scenografica e decorativa, invitando lo spettatore a compiere un viaggio tra ambienti capaci di rianimare le vestigia perdute o decadute del passato. Anche se nella promozione del film, a partire dalle dichiarazioni rilasciate da d'Annunzio al *Corriere della Sera*³³ e poi in numerose reazioni critiche dell'epoca, si loda la rigorosa e quasi filologica ricerca storico-archeologica alla base del film, in realtà Pastrone edifica uno spazio storico immaginario, genericamente orientalista.

Il lavoro di documentazione sulle poche tracce archeologiche puniche sopravvissute si basò sicuramente, almeno in parte, sui voluminosi cataloghi del Musée Lavignerie di Saint-Louis de Carthage³⁴, ma le scenografie e gli arredi sono comunque il frutto di una complessa rielaborazione di fonti iconografiche di provenienza molto diversa: rilievi neo-assiri, ceramiche della Magna Grecia, giare fenicie, quadri orientalisti di fine Ottocento e, soprattutto, temi e motivi visivi dell'Egitto faraonico, probabilmente ispirati dalle collezioni dell'importante Museo Egizio di Torino³⁵.

La straordinaria forza spettacolare degli spazi di *Cabiria*, tuttavia, non è dovuta solo all'«opulenza antiquaria»³⁶ dei materiali profilmici, all'originalità delle decorazioni o all'imponenza delle scenografie, ma nasce in larga misura da una ricorrente strategia compositiva: la messa in scena sull'asse della profondità. *Pastorale* sembra infatti animato da una sorta di «ossessione tridimensionale»³⁷: la profondità tecnica dell'immagine fotografica deve conciliarsi con la profondità fisica degli ambienti, la scena deve essere percorribile dai personaggi e dalla macchina da presa, e deve essere estensibile, senza spazi illusori (come quelli dei fondali dipinti).

Questo interesse per la conquista espressiva di uno spazio filmico volumetrico e tridimensionale coinvolge anche altri molti film storici

italiani in costume del periodo. Già nel 1908, il pittore torinese Decoroso Bonifanti sperimenta, ne *Gli ultimi giorni di Pompei* diretto da Luigi Maggi, l'integrazione del fondale dipinto con le scenografie tridimensionali, per esempio nella sequenza dell'antro della strega e in quella, più celebre, del circo sconvolto dall'eruzione. Ancora più innovative sono le regie di Enrico Guazzoni, artefice (in *Quo Vadis?*, 1913, *Marcantonio e Cleopatra*, 1913, *Caius Julius Caesar*, 1914, *Fabiola*, 1918) di una ricerca formale piuttosto coerente, influenzata dalla sua formazione pittorica e finalizzata alla produzione di suggestivi effetti prospettici, di composizioni visive altamente geometrizzate, di raffinate combinazioni tra profondità di campo e uso plastico delle masse in chiave coreografica, all'interno di ambienti vasti e luminosi.

Tuttavia, in *Cabiria* le ricerche sulla composizione spaziale in profondità giungono a risultati di particolare complessità³⁸. Si veda, tra i tanti esempi possibili, la prima scenografia del film, il cortile interno della casa di Batto. Gli spazi contigui di questo ambiente sono sezionati in due inquadrature. Nella prima [Fig. 7], Pastrone riempie il campo con numerosi elementi architettonici, e la saturazione lungo l'asse della profondità viene raggiunta con un'originale costruzione prospettica: la profondità, infatti, è evidenziata seguendo una prospettiva non più frontale cen-

trale, che produceva spesso uno schiacciamento della profondità dell'immagine, ma laterale, con uno spostamento del punto di fuga sulla parte destra del campo. Inoltre proprio lungo l'asse della profondità Pastrone decide di aprire la porta di ingresso al cortile, da dove entra Batto con i servi, cosicché il nuovo varco spaziale rende più dinamica la prospettiva con un unico punto di fuga. Inoltre la dimensione prospettica è accentuata da una scalinata e da una porta che si apre su un fondale nero (e quindi virtualmente infinito). Altrettanto accurato, in questa prima inquadratura, è il progetto di saturazione della verticalità: due colonne ioniche svettano in primo piano, con vistose scanalature che si ricollegano alla verticalità delle lesene collocate sulle pareti opposte.

Nell'inquadratura successiva [Fig. 8] si precisano le dimensioni del cortile; se nella prima inquadratura Batto era entrato in campo lateralmente, qui si recupera la visione frontale e la prospettiva a fuoco centrale, proprio per dare una visione più completa dell'ambiente. Lo spazio si articola in passaggi, scalinate, balconi, colonne, loggiati. La moltiplicazione dei giochi prospettici e degli elementi architettonici elegge la scena a reale protagonista. Si tratta di uno spazio vivo, anche perché composito, costituito da vari settori e animato da molteplici esistenze; in lontananza, per esempio, intravediamo due ancelle che spolverano un balcone.

Sempre in questa seconda inquadratura, si noti che Pastrone sceglie di far entrare Batto dal fondo, facendogli percorrere il campo in tutta la sua profondità, fino al proscenio (la zona più vicina alla macchina da presa). L'attraversamento dello spazio da parte degli attori appare molto spesso in *Cabiria*. Sono proprio tali tragitti a misurare la profondità della scena, a rendere «possibile la valutazione del volume che l'immagine appiattisce»³⁹, dimostrando anche la tridimensionalità degli apparati scenografici. Si pensi, solo per fare un altro esempio, al percorso compiuto da Maciste nella cantina degli otri, dove il cammino del gigante buono è peraltro accompagnato da un movimento di carrello che accentua la profondità e la volumetria dello spazio.

6. *Il quadro mobile*

Proprio il carrello, d'altronde, insieme ai tragitti degli attori è la principale risorsa utilizzata da Pastrone per la sua ricerca sulla tridimensionalità.

In un'intervista rilasciata negli anni Cinquanta a Mario Verdone, l'ex-direttore dell'Itala Film ricorda come la sua volontà d'innovazione stilistica sia sempre stata temperata dalla prudenza: «Non esagerai in carrelli perché davano

al pubblico il mal di mare. Non esagerai in tagli arditi perché gli esercenti non li volevano. [...]. Sapevo valermi, a tempo opportuno di primi piani e carrelli, ma non ne abusavo, per non fare troppe innovazioni, che disturbavano»⁴⁰.

Cabiria, tuttavia, smentisce in parte le dichiarazioni di Pastrone, a conferma della sua eccezionalità. Se è vero, effettivamente, che nel film sono quasi assenti i piani ravvicinati, sono invece numerosissimi i movimenti di carrello. Anche se sarebbe un grossolano errore storiografico affermare che la carrellata nasce con *Cabiria*, va comunque detto che i celebri movimenti di macchina del film (quasi una sessantina) ricorrono con una frequenza decisamente straordinaria per gli standard stilistici dell'epoca, anche rispetto alle coeve produzioni dell'Itala Film. Nei primi anni Dieci, infatti, la cinepresa si limitava più che altro a spostarsi su perno fisso con movimenti panoramici, e solo di rado si spostava su un supporto mobile.

I carrelli di *Cabiria*, quindi, si impongono con evidenza all'attenzione internazionale, incentivando nel cinema successivo i tentativi di muovere la macchina da presa⁴¹. Alfred Hitchcock, per esempio, in occasione di una sua visita al Museo del Cinema di Torino, ricordò che agli inizi della sua carriera, sui set inglesi, il carrello era indicato semplicemente con il termine "*Cabiria*"⁴². Secondo alcuni studiosi, l'immediata

eredità lasciata dei carrelli di *Cabiria* è evidente nei “tracking shots” realizzati da Griffith – tra i più celebri estimatori del film – in *Intolerance* (in particolare i maestosi carrelli esplorativi su rotaia e ascensore che si avvicinano alle gigantesche scenografie di Babilonia)⁴³.

L'interesse di Pastrone per i movimenti di macchina non nasce comunque con *Cabiria*: si pensi alle quindici panoramiche presenti ne *La caduta di Troia* (1911), spesso rivelatrici di inattese prospettive scenografiche all'interno del campo⁴⁴. Le ricerche sulla mobilità del quadro, tuttavia, si intensificano dal maggio 1912, con l'arrivo del già ricordato Segundo De Chomón all'Itala Film. Costui, tra il 1905 e il 1909, aveva realizzato carrelli in film come *Le tour du monde d'un policier* (1906), *Vie de notre seigneur Jesus Christ* (1907), *Le roi des aulnes* (1909). Nel congegno messo a punto da Chomón la macchina da presa era collocata su una piattaforma montata a sua volta su dei pattini. Un po' diverso è invece il dispositivo di cui l'Itala Film richiede la registrazione come brevetto nell'agosto 1912: in questo caso la macchina da presa è fissata su un cavalletto alle cui estremità sono montati dei cuscinetti a sfera. Si trattava di un sistema quasi rudimentale e, come osserva Friedemann, è «difficile credere che nessuno avesse fino ad allora pensato a un semplice espediente del genere» per affrontare un problema, «quello

della mobilità della macchina, tutto sommato facilmente risolvibile e che aveva già trovato diverse soluzioni»⁴⁵.

I dubbi sull'effettiva innovazione tecnologica espressa dal carrello di *Cabiria* non compromettono tuttavia il pieno conseguimento degli obiettivi spettacolari perseguiti da Pastrone e Chomón. Il principale di essi – dichiarato sin dal titolo del brevetto del 1912, dove compare l'espressione «effetto di rilievo» – era, come si è detto, potenziare l'impressione di tridimensionalità degli spazi scenografici. Come dichiarato dal regista in un'intervista rilasciata allo storico del cinema Georges Sadoul, «occorreva far comprendere agli spettatori che le gigantesche scenografie da me costruite erano autentiche e non dei teloni dipinti»⁴⁶. Proprio per questa ragione i carrelli non compiono un tracciato parallelo all'asse della profondità, ma eseguono un itinerario che lo stesso Pastrone definisce «sinusoidale»⁴⁷, perché secondo le conoscenze fisiologiche del tempo la percezione di movimenti curvilinei avrebbe intensificato l'effetto stereoscopico, ossia un'impressione di plasticità degli spazi. Ecco allora nel film la presenza di carrelli il cui scopo è di scoprire e dilatare la vastità scenografica di un ambiente. All'interno della reggia di Cartagine, per esempio, in occasione del banchetto offerto da Asdrubale in onore di Siface, la cinepresa compie un movimento all'indietro, inglobando

progressivamente servi, ancelle e tavole imbandite [Figg. 9-10].

Il carrello pastroniano non si limita però a questa funzione “mostrativa”, pur fondamentale. In più occasioni esso assume anche un ruolo importante sul piano narrativo, svolgendo una funzione *connettiva*, ossia mettendo in relazione all'interno dello stesso piano due o più elementi della scena.

La funzione connettiva del carrello prevede almeno due diversi tragitti della macchina da presa: dal generale (per esempio, un campo totale) al particolare (per esempio, una figura intera), oppure dal particolare al generale. Nel primo caso si può parlare di carrelli *selettivi*, nel secondo caso, invece, di carrelli *estensivi*.

Partiamo dalla prima modalità, peraltro esplicitata dallo stesso Pastrone nella già ricordata intervista rilasciata a Sadoul⁴⁸. Lo scopo principale dei carrelli *selettivi* è quello di valorizzare un elemento della scena *già presente* all'interno del quadro. Si pensi, ad esempio, all'inquadratura nella cantina di Batto, dove la cinepresa, partendo da un campo totale, si sposta trasversalmente in avanti per isolare la figura di un servo che ruba. In un'altra inquadratura la cinepresa, dislocata in una sala della reggia cartaginese, si avvicina sempre in diagonale a un grande basamento di marmo, nei cui pressi si sono raccolte, ansimanti, Sofonisba,

assistita dalla sua ancella, e la piccola Cabiria, come se volesse dire allo spettatore «fai attenzione perché da *qui* in avanti il rapporto tra *questi* due personaggi femminili avrà un ruolo importante». Oppure si veda la scena del mercato di Cartagine, con l'obiettivo che si avvicina gradualmente alle figure di Croessa e Cabiria, preannunciando, come osserva Cherchi Usai, «il tema successivo della vicenda, che si rivelerà di lì a poco cruciale»⁴⁹ [Figg. 11-12].

In almeno un'occasione, il carrello selettivo riesce a creare, in virtù del suo solo movimento, degli effetti di attesa narrativa. È quanto accade in un'inquadratura del quinto episodio, dove vediamo in figura intera il comandante romano Lelio e Massinissa discutere animatamente; alle loro spalle c'è una tenda, che Massinissa scosta per un attimo, come se volesse parlare segretamente a qualcuno. Subito dopo i due personaggi escono dal quadro e il campo resta insolitamente vuoto. La macchina da presa allora compie un carrello in avanti e si avvicina alla tenda, fino alla rivelazione che chiude l'inquadratura: la tenda si apre e attraverso di essa si affaccia Sofonisba. In questo caso il movimento non svolge più una semplice funzione di connessione *prevedibile* tra gli elementi visibili della scena, ma diventa protagonista esclusivo del racconto.

Un caso analogo al precedente, ma formalmente diverso, si trova in un'inquadratura del

tempio di Moloch, dove Maciste, Croessa e Axilla si apprestano a entrare in azione per liberare Cabiria. Un carrello in avanti, da sinistra a destra, segue il movimento dei tre personaggi che si inoltrano tra la folla dei fedeli. La dinamizzazione del quadro, rompendo la ieraticità con la quale era stata costruita sino a quel momento la sequenza, dà quasi il via all'azione d'attacco e preannuncia un'imminente svolta narrativa.

La seconda tipologia dei carrelli a funzione connettiva prevede invece, come si è anticipato, un movimento della macchina da presa di tipo *estensivo*, dal particolare al generale. Un'inquadratura del primo episodio, per esempio, si apre con Croessa colta in mezza figura, seduta, mentre cerca di infilarsi l'anello di Batto, ma vedendo che è troppo grande lo nasconde nella cintola. Subito dopo la cinepresa arretra e inquadra anche la piccola Cabiria e due fuggiaschi. Per Pastrone, in questo caso, era importante portare l'attenzione sul particolare dell'anello; solo lo spettatore deve accorgersi delle mosse di Croessa, e il movimento di macchina sottolinea, nel suo tratto iniziale, questa esclusività.

Ci sono poi dei carrelli *estensivi* che non si limitano a collegare il particolare al generale ma congiungono due piani distinti dell'azione: in un'inquadratura del secondo episodio, girata nella "stia" del tempio, si parte con una danza di bambini intorno a una vasca, ripresi in cam-

po medio. La cinepresa arretra trasversalmente, scoprendo una nuova porzione della scena, dove vediamo Croessa, Cabiria e i sacerdoti [Figg. 13-14].

Queste molteplici funzioni del carrello (mostrare le scenografie, costruire delle connessioni narrative all'interno dell'inquadratura) confermano la piena collocazione di *Cabiria* in quel periodo storico di transizione a cui si è fatto cenno. Da un lato, infatti, il carrello propone al pubblico un itinerario della percezione inconsueto, offrendo la visione mobile di un insolito spazio plastico e metamorfico. Dall'altro, tuttavia, questo aspetto è temperato dalla volontà di usare il carrello per finalità narrative, stabilendo dei legami selettivi o estensivi tra gli elementi della scena o tra piani distinti dell'azione. Se il cinema muto italiano preferisce lavorare sull'integrità della singola inquadratura, allora è evidente che il carrello di *Cabiria* aspira, in alcuni degli esempi citati, a presentarsi come soluzione di racconto sostitutiva di certe soluzioni di montaggio (per esempio, il raccordo sull'asse).

Proprio questa funzione connettiva del carrello, così come le raffinate composizioni fisse in profondità, dimostrano come l'egemonia della scena sul montaggio non implichi una resistenza arcaica del cinema italiano rispetto all'emergente cinema pienamente narrativo. In

realtà lo sviluppo del racconto resta un aspetto centrale anche nei film muti italiani: la differenza, rispetto per esempio al cinema americano di quegli stessi anni, è che ciò che più conta non è il rapporto tra le inquadrature ma quello tra gli elementi interni alla singola inquadratura.

7. *La religione del fuoco*

La complessa polifonia delle visioni attrazionali che innervano la tramatura narrativa di *Cabiria*, a volte potenziandola, altre volte invece diluendola con pause e digressioni, non solo si affida alla volumetria dei grandi spazi scenografici e alle avventure della percezione mobile ma si fonda anche su una ricca partitura di elementi visivi carichi di implicazioni simboliche. Tra questi emergono gli aspetti iconografici legati alla visibilità del fuoco e all'orizzonte infrapsichico del sogno.

Sin dalle origini del cinema (si pensi alla figura del pompiere, oppure alle *diableries* di Méliès) il fuoco è un elemento centrale dell'attrazione spettacolare. Nei film dell'Italia, la presenza ricorrente del fuoco sembra quasi un marchio di fabbrica. Basti pensare, per esempio, a *La caduta di Troia* (1911), *Padre* (1912), *Vittoria o morte* (1913), *Il bacio della zingara* (1913), *Il forzato n. 113* (1914), *Il fuoco* (1915), *Tigre reale* (1916), *L'incendio dell'Odeon* (1917): tutte produzioni della

casa torinese dove c'è sempre un incendio notturno. Questa centralità delle fiamme, tuttavia, è particolarmente evidente proprio in *Cabiria*, il cui *télos* narrativo è al tempo stesso sostanziato e allentato da episodi legati al fuoco di grande potenza attrazionale: i riti notturni officiati da Batto, l'eruzione dell'Etna, la bocca infuocata della statua di Moloch, la battaglia di Siracusa, l'incendio del campo di Siface.

Ma in *Cabiria* (il cui titolo di lavorazione era, non va dimenticato, *Il romanzo delle fiamme*) il fuoco non è soltanto un decisivo elemento di attrazione visiva: esso si afferma anche come il tema-cardine del suo universo simbolico⁵⁰. Attraverso la mediazione creativa di Pastrone si verifica un insolito connubio e le avventurose fiamme salgariane (il suo romanzo *Cartagine in fiamme*, come si è visto, è una delle fonti non accreditate del film)⁵¹ si accordano perfettamente con la raffinata ossessione dannunziana per il fuoco.

Nell'immaginario poetico di D'Annunzio, il fuoco è paradossalmente flusso divoratore ed energia creatrice, è l'elemento che congiunge i miti di Eros, Thanatos ed Energiea. Non casualmente, nell'intervista rilasciata al *Corriere della Sera*, solo la «virtù del fuoco infaticabile», per riprendere un'espressione del poeta, sembra essere l'elemento capace di rianimare la sua ispirazione sotto tono. Il genio del fuo-

co, scrive il Vate, «tutto doma, tutto divora, sire possente di tutto, artefice sempiterno. Per ciò la creatura inconsapevole, che passa incolume attraverso l'ardore dei Fati, è nomata Cabiria, con un nome evocatore dei demoni vulcanici»⁵². Il fuoco di D'Annunzio è un simbolo onnivoro: è pronto a rivelare le tracce remote di un conflitto dionisiaco, a visualizzare le pulsioni vitalistiche, la materialità guerriera forgiata da un'ideologia imperialista, ma si presenta anche come un fattore di rigenerazione. Lo stesso itinerario narrativo del film è leggibile come un tentativo di sottrarsi in continuazione alla dimensione distruttrice del fuoco (la lava dell'Etna, le fiamme di Moloch) per avvicinarsi invece alle sue potenzialità rigeneranti (il fuoco dell'amore, «la fiaccola di Eros indomito» evocata nella penultima didascalia del film). Tuttavia, con queste sue dichiarazioni, il Vate non fa che amplificare un'idea di Pastrone⁵³ ed è sempre il regista a dover tradurre questa centralità del fuoco in un discorso visivo, risolvendo dei problemi di messa in scena tutt'altro che semplici, a cominciare dall'eruzione vulcanica.

Il tema dell'esplosione vulcanica ricorre spesso nei diorami e nei vetrini delle lanterne, così come nella tradizione scenica ottocentesca del *grand opéra*⁵⁴: da questi spettacoli fortemente attrazionali viene poi trasfuso nel cinema grazie soprattutto alla mediazione di Méliès, autore di

una celebre *Éruption volcanique à la Martinique* (1902). La presenza del vulcano è quasi un elemento obbligato nel documentario e nel film storico di quegli anni: si pensi alle dieci versioni cinematografiche girate tra il 1900 e il 1926 del romanzo *The Last Days of Pompei*, di Bulwer-Lytton. In *Cabiria* tuttavia la presenza del vulcano non è l'attrazione centrale. Un film di oltre 3.000 metri di lunghezza non può affidarsi a un solo elemento attrazionale. Ecco perché la catastrofe naturale dell'eruzione viene subito "bruciata" in apertura, come se già in partenza si volessero stabilire delle distanze incolmabili tra questo film e tutti gli altri.

La stessa sequenza dell'Etna, peraltro, non trova un equivalente nella produzione cinematografica del periodo. Le cinque inquadrature che visualizzano l'eruzione del vulcano sono state realizzate con un complesso procedimento di sovrimpressione e la superficie del quadro è stata settorializzata in due aree, distinte da un'ideale linea diagonale. Nel primo settore vediamo un plastico del vulcano in eruzione, la massa di lava incandescente e la fuoriuscita dei lapilli creano una zona di forte luminosità che attira l'attenzione dello spettatore. Nel secondo settore in basso, un formicolio di persone in fila indiana scende da un crinale e le loro sagome, piccolissime, si stagliano quasi bianche contro lo sfondo scuro della montagna, creando quasi un effetto

di contro-bilanciamento luministico. L'efficacia della composizione risiede nell'aver valorizzato la superficie del quadro e non la sua profondità (in quest'ultimo caso si sarebbe creato un intasamento, causa dell'inverosimiglianza che aveva compromesso la buona riuscita dell'eruzione ne *Gli ultimi giorni di Pompei* del 1908).

In questa sequenza dell'eruzione, come in molte altre del film, si può cogliere la grande abilità tecnica di Segundo de Chomón. Quel che sorprende nel suo talento fotografico è la poliedricità, capace di veicolare, attraverso il trucco e l'effetto ottico, una concezione del cinema di volta in volta ancora attrazionale oppure già funzionale ai modi del racconto. Con la sovrimpressione dell'Etna ci spostiamo su quest'ultimo versante: l'obiettivo del trucco non è più l'effetto magico ma l'accrescimento dell'effetto realistico-drammatico della diegesi. Il trucco non viene esibito, ma dissimulato.

Tuttavia, come si è visto, *Cabiria* è un sistema testuale plurivoco e il fuoco non accresce soltanto la credibilità atmosferica dell'universo narrativo. In altri luoghi del testo, per esempio, il fuoco esalta la plasticità inquietante dei volti (accentuandone la valenza di maschere, anziché connotare i personaggi come invece accade nel cinema pienamente narrativo). Nell'inquadratura dei riti propiziatori di Catana, il braciere è il fulcro visivo dell'in-

quadratura e produce ombre smisurate sulle pareti, accrescendo l'angoscia dello spettatore. Un esempio ancora più suggestivo è nella sequenza della battaglia di Siracusa, quando la macchina da presa inquadra dal basso il viso spiritato di Archimede intento a mirare i risultati della sua micidiale arma di distruzione [Fig. 15]. L'effetto drammatico, in questo caso, è interamente affidato ai potenti contrasti di luce prodotti dal riverbero delle fiamme fuori campo (generato dalle lampade ad arco dislocate sotto la base del quadro).

In altri momenti di *Cabiria*, invece, il fuoco esprime il versante più pulsionale della sua simbologia. È il caso del piano ravvicinato sulla piccola Cabiria tenuta in alto dalle braccia del sacerdote e ormai prossima ad essere gettata tra le fiamme di Moloch [Fig. 16]. Questa inquadratura, fonte di ispirazione per uno dei più celebri manifesti del film⁵⁵, fu poi eliminata nella versione sonorizzata del 1931. Qui le fiamme si mescolano con la carnalità di un corpo prossimo alla morte. Lo spettatore ha il privilegio di vedere a distanza ravvicinata qualcosa di ineditibile, se non addirittura di proibito: il corpo nudo di una fanciulla sadicamente condannata alle fiamme. L'attrazione è anche, per definizione, la violazione provvisoria di un tabù, e l'eliminazione di questo piano dalla copia del 1931, in pieno fascismo, non ha certamente nulla di casuale.

In *Cabiria*, infine, il fuoco diventa anche un elemento di costruzione del discorso narrativo. Un esempio è offerto da un'inquadratura del terzo episodio, quando il bettoliere Bodastoret si reca al tempio per denunciare Axilla e Maciste. L'intera scena è costruita sulla tensione mobile tra parti del campo a intensità luminosa variabile. Inizialmente il campo è illuminato parzialmente da un potente fascio di luce laterale proveniente da una fonte interna al quadro, ma sottratta alla nostra vista da un'imponente colonna [Fig. 17]. Il bettoliere e due sacerdoti sono ripresi in controluce. Di essi vediamo solo le sagome e le ombre molto allungate che si distendono sul pavimento del tempio. Il controluce ha qui una precisa funzione drammatica: dare una forma visiva alla delazione, azione clandestina in cui conta soprattutto il gesto. Ma le novità espresse da questa inquadratura non si fermano qui. Pastrone orchestra una sorta di illuminazione mobile, modificando in continuità la direzione delle fonti di luce. Quando i tre personaggi si avvicinano alla cinepresa, un nuovo fascio luminoso li rischiarà: la delazione è stata consumata e i suoi protagonisti ritornano pienamente visibili [Fig. 18]. L'uso delle ombre e del controluce era già diffuso nel cinema di quegli anni ma non era frequentissimo e veniva utilizzato spesso in chiave pittorica, senza particolari valenze narrative. Questo cambio di luce nell'inquadratura è

quindi una strategia inconsueta per il periodo e arriva quasi a definire un procedimento raffinato di montaggio in continuità.

Da questi pochi esempi si può comprendere come l'attrazione per il fuoco incoraggi in *Cabiria* interessanti e innovative ricerche sull'illuminazione. Già intorno al 1910, negli Stati Uniti come in Europa, si erano diffuse le sperimentazioni per un codice articolato della luce, capace di superare l'illuminazione piatta e uniforme del cinema delle origini. Anche grazie all'impiego della lampada ad arco, una novità di quegli anni, il film offre un contributo importante – ancora molto da studiare – al processo di innovazione dell'illuminazione cinematografica, sperimentando l'uso della luce artificiale in esterni, il ricorso alle fonti di luci direzionali, gli effetti di controluce e di contrasto, l'illuminazione dal basso e l'amplificazione del potere evocativo delle ombre.

8. *La scena onirica*

Il sogno di Sofonisba costituisce un'altra interessante opportunità per esplorare le produttive tensioni tra attrazione e narrazione che caratterizzano *Cabiria*.

La rappresentazione del sogno si colloca nel cuore di queste tensioni tipiche del cinema del

primo Novecento. Da un lato la scena onirica è un'occasione imperdibile per un cinema delle attrazioni che eredita dalla secolare tradizione del teatro e degli spettacoli ottici l'interesse per la magia delle immagini oniriche, fantasmatiche e allucinatorie. Dall'altro, l'irruzione del sogno nella nascente linearità del racconto cinematografico implica una riarticolazione del discorso narrativo. La presenza del sogno (cioè di un'esperienza assolutamente soggettiva del personaggio) sollecita infatti una dialettica tra il punto di vista oggettivo e quello soggettivo, costituendo una sfida difficile per l'inquadratura autarchica, basata sulla stabilità di un punto di vista unico e onnicomprensivo.

La messa in scena del sogno di Sofonisba, in questa prospettiva, radicalizza le tensioni strutturali dell'inquadratura autarchica. Con una soluzione tipica del cinema delle origini, viene condensata nella stessa immagine la scena soggettiva interiore (la visualizzazione del sogno) e la scena reale oggettiva (il corpo del sognante che sta dormendo), attraverso il cosiddetto "mind screen" (o "dream screen"), ossia uno schermo che rende visibili i contenuti onirici⁵⁶. Si tratta di una composizione ormai quasi obsoleta (da anni, infatti, esistevano tentativi di rappresentare i sogni attraverso la messa in serie di più inquadrature); l'inquadratura però è riarticolata dalla presenza di

Cabiria che vede Sofonisba agitarsi nel sonno. Lo spettatore si muove così contemporaneamente tra lo sguardo onirico e lo sguardo della veglia, ovvero tra il punto di vista interiore di Sofonisba e il punto di vista di Cabiria, che – a differenza dello spettatore – vede solo la parte oggettiva della scena. Questa complessa sovrapposizione di punti di vista costituisce uno dei più radicali esiti di un cinema fondato sull'inquadratura autarchica [Fig. 19].

Ma il sogno di Sofonisba presenta anche altri due elementi di particolare interesse. In primo luogo la sua visualizzazione si sviluppa tramite la tecnica del collage associativo (la mano artigliata, gli occhi di Moloch, le fiamme). A differenza di tanti sogni del cinema delle origini, in questo caso non abbiamo la rappresentazione di un evento. Nella prima versione del sogno, poi scartata, non era così. Sullo schermo onirico della prima messa in scena vediamo infatti una figura antropomorfa, con la testa di Moloch, seduta su un trono. La costruzione prospettica della scena onirica si armonizza perfettamente con il proscenio, dove Sofonisba sta dormendo, e crea un'illusione di profondità, come se le due scene fossero contigue. A un certo punto il mostro si alza e si dirige verso la macchina da presa: l'armonia prospettica si frantuma, la testa di Moloch diventa enorme e incombe su Sofonisba [Fig. 20].

Nella prima versione del sogno, quindi, l'attenzione di Pastrone si concentrava sulla rappresentazione realistica (l'illusione di profondità) di un brevissimo ma lineare racconto onirico (il sogno infatti coincide l'azione del personaggio-Moloch). Nella versione definitiva, invece, il regista sceglie l'opzione non narrativa e il montaggio per associazioni, più sensibile ai liberi andamenti dell'inconscio, la stessa scelta adottata da Chomón l'anno precedente in *Tigris* (dove si vedevano ombrelli rotanti, ballerine, un treno in corsa).

Un secondo elemento di interesse è il tentativo di conciliare il fascino puramente attrazionale del sogno, tipico del primo cinema delle origini, con l'assegnazione ad esso di una precisa funzione narrativa, come avveniva spesso nella tradizione letteraria e teatrale. Il sogno, infatti, turba Sofonisba e la induce a chiedere l'interpretazione di Khartalo; quest'ultimo, per evidenti interessi personali, ma anche in coerenza con un'interpretazione del sogno in chiave di divinazione/premonizione tipica dell'antichità, vede l'incubo come un segnale dell'ira di Moloch e chiede il sacrificio di Cabiria per placarlo. La scena onirica, quindi, pur costituita da immagini associative non collegate da un nesso narrativo, assume una funzione rilevante nella struttura del racconto.

9. *Il gioco dei destini incrociati: l'officina del racconto dal soggetto al film*

La stupefacente polifonia delle attrazioni che innerva *Cabiria* non deve però oscurare un altro elemento importante del film, ossia la presenza di una struttura narrativa vasta e articolata, raramente posta al centro degli studi⁵⁷. Se i primi film storici italiani erano delle sintesi telegrafiche di intrecci complicatissimi, il denso soggetto di *Cabiria* può invece prendere un respiro disteso nel corso degli oltre tremila metri di pellicola.

Come si è visto, l'intreccio del film presenta degli elementi di particolare complessità: pur evitando distorsioni nell'ordine temporale progressivo (non vi sono *flashback*, pure già utilizzati nel cinema del tempo), la storia copre un arco cronologico molto ampio (oltre una decina d'anni), ma soprattutto si struttura attraverso un'alternanza di convergenze e disgiunzioni tra piani paralleli dell'azione che non ha eguali nel cinema storico italiano coevo, articolando un complicato gioco di destini che si incrociano, si perdono e si ritrovano, mescolandosi ai grandi fatti della Storia.

Come ha acutamente osservato Giulia Carluccio, l'importanza storica di *Cabiria*, anche in relazione all'influenza che certamente esercitò sul kolossal storico statunitense, risiede proprio non solo nella proposta di potenziare

lo spettacolo attrazionale del mostrabile, ma anche nell'idea di incardinare «le proporzioni gigantesche e inusitate»⁵⁸ di questo spettacolo dentro un vasto progetto di narrazione della Storia. Se *Cabiria*, insomma, riesce a scuotere le «certezze, in corso di acquisizione, relative alla necessità di piegare invece al racconto gli effetti possibili dell'immagine»⁵⁹, ciò accade proprio perché l'autonomia della sue attrazioni visive si misura con una narrazione la cui complessità non sembra avere eguali nel cinema italiano precedente. Proprio per questi motivi, il film di Pastrone pone al cinema successivo, senza risolverlo, il problema di un'armoniosa gestione dei grandi intrecci chiamati ad evocare gli spazi della Storia (un problema in fondo irrisolto anche per il Griffith di *Intolerance*, 1916).

Gli esiti di questo tentativo di armonizzare visione e narrazione presentano aspetti problematici, rilevati soprattutto dalla critica nordamericana, più sensibile all'analisi narrativa⁶⁰. Il problema più evidente è che il racconto non ha un vero protagonista: non riescono ad assumere questo ruolo né la timida Cabiria, un personaggio che esiste solo in quanto vittima da salvare a più riprese; né il mediocre Fulvio Axilla, quasi salvatore e sposo di Cabiria suo malgrado; né il simpatico Maciste, in grado di dominare la scena ma pur sempre relegato dalla sceneggiatura a un ruolo di spalla.

La mancata possibilità di centrare la struttura narrativa su un protagonista forte è però compensata da Pastrone con una calcolata scansione dell'intreccio in cinque episodi di durata non omogenea: una struttura essenziale per sorvegliare un tessuto narrativo così fitto e policentrico.

Il primo episodio, il più breve, sviluppa un'unica azione lineare (l'eruzione dell'Etna), produttrice di quel processo di peggioramento (la partenza di Cabiria) che dà il via al gioco dei destini incrociati.

Il secondo episodio assegna un ruolo centrale alla figura della nutrice della piccola Cabiria, Croessa: la sua presenza rassicurante (sin dalla terza inquadratura del film) garantisce la continuità tra i due episodi. In questa fase è lei la protagonista, in quanto salvatrice e protettrice di Cabiria. Dopo la vendita della bambina al mercato il racconto conosce la sua prima divaricazione: la cinepresa lascia Cabiria e Croessa per seguire due nuovi personaggi, Fulvio Axilla e il suo fedele schiavo Maciste, apparentemente non collegati al filo principale dell'intreccio.

Dalla spiaggia di Cartagine alla taverna di Bostoret prende così avvio il secondo filo narrativo, costituito dalle avventure di Maciste e Axilla; da questo momento e fino alla conclusione prevarrà il tempo delle azioni parallele. Questa strategia di montaggio tornerà spesso nel film. Si

tratta di una soluzione linguistica che Ben Brewster chiama «alternanza di anticipazione»⁶¹: la concatenazione dei piani illustra linee separate di azioni apparentemente non collegate ma destinate prima o dopo a incontrarsi. Nel caso descritto l'incontro si realizza presso le mura di Cartagine, quando Croessa chiede a Fulvio di salvare Cabiria. Con la consegna dell'anello ad Axilla, Croessa passa letteralmente il testimone del primo filo narrativo a due nuovi protagonisti (il cambio di prospettiva è sottolineato anche visivamente da un raccordo in controcampo)⁶².

Dopo la promessa di aiuto di Axilla, il racconto si concede una pausa e indugia nella descrizione dei riti di Moloch, sequenza attrazionale centrale anche nella *Salambò* di Flaubert e in *Cartagine in fiamme* di Salgari⁶³. L'equilibrato dosaggio dei momenti storico-coralici con quelli funzionali alla progressione dell'intreccio è d'altronde un'altra strategia che ritornerà frequentemente nel film (si pensi per esempio al passaggio di Annibale sulle Alpi). Dopo questa pausa, il racconto riprende comunque il suo ritmo: Axilla e Maciste irrompono nel tempio e sottraggono Cabiria al sacrificio.

Il terzo episodio sancisce l'ingresso ufficiale della Storia pubblica nel racconto: Annibale valica le Alpi (218 a.C.) e da quel momento la seconda guerra punica diventa una realtà onnipresente fino alla caduta di Cirta. La Storia per-

vade il racconto non soltanto con i grandi eventi di massa ma anche e soprattutto con i travagli privati di grandi personalità pubbliche, secondo un modello narrativo più volte sperimentato nel film storico di quegli anni. Proprio nel terzo episodio si apre uno di questi tipici *mélange* pubblico/privato: l'idillio tra Sofonisba e Massinissa. Tutto l'episodio è costruito su questa nuova alternanza di anticipazione: la storia di Cabiria, Maciste e Axilla da un lato; l'amore tra Sofonisba e Massinissa dall'altro. Ancora una volta lo sdoppiamento del filo narrativo sottintende la sua prossima ricongiunzione (la consegna di Cabiria a Sofonisba). La penultima inquadratura del terzo episodio («Verso Roma») prospetta l'apertura di un nuovo piano dell'azione, pronto a svilupparsi nell'episodio successivo: la guerra sul fronte siciliano.

Il quarto episodio è infatti occupato quasi per intero dal prepotente ritorno della Storia, naturalmente nella sua versione visivamente più spettacolare; uno spunto offerto da Polibio dà a Pastrone la possibilità di allestire una nuova catastrofe del fuoco, la battaglia degli specchi ustori (213 a.C.). L'episodio sembra svolgere un ruolo marginale nell'economia del racconto, se non comparisse tra i militi romani il personaggio di Axilla, che dopo il naufragio trova rifugio a Catana. La storia può ripartire, di nuovo come nel primo episodio, da Catana verso Cartagine.

L'ultimo episodio, il quinto, non può che essere il più lungo e complesso: qui convergono tutti i fili della storia pubblica e privata. Pastrone organizza una fitta alternanza degli spazi drammatici; una cadenza che, partendo da Cirta (dove Sofonisba dovrà sposare Siface), coinvolge via via il campo dei Romani, Cartagine, il deserto, il campo di Siface e poi ancora il deserto, per fermarsi alla fine nello spazio della città di Cirta. La cattura di Maciste e Axilla da parte dei soldati di Siface e il loro trasporto a Cirta prepara la conclusione del racconto; in quel punto, dopo oltre dieci anni (siamo nel 203 a.C.) e quasi duecento inquadrature, tutti i protagonisti della complessa vicenda (Axilla, Sofonisba, Maciste, Khartalo, Siface, Massinissa, Cabiria) si ritrovano nello stesso luogo, pronti alla definitiva resa dei conti.

I documenti conservati presso il Museo Nazionale del Cinema consentono di entrare all'interno dell'"officina narrativa" dove prende forma *Cabiria*: dalla loro analisi è possibile capire come la complessità di questo racconto sia il risultato di un incessante lavoro di espansione e revisione che si protrae, come si è visto, oltre l'avvio delle riprese. In particolare, alcune successive rielaborazioni del soggetto originario (non pervenuto) consentono di ricostruire il passaggio da una concatenazione schematica degli episodi principali (quasi una

forma primitiva della scaletta che si usa oggi per la progettazione di un film) alle forme tipiche di una vera e propria sceneggiatura di lavorazione.

Nel passaggio da una prima scaletta (estremamente telegrafica) alla successiva, Pastrone approfondisce la linea narrativa melodrammatica dell'idillio tra Sofonisba e Massinissa, presentando Siface non solo come il più pericoloso tra i nemici di Roma ma anche come il pretendente di Sofonisba, perciò rivale del re numida. Se alcuni dei nuclei narrativi e spettacolari più importanti, inoltre, sono già progettati nella prima scaletta (il terremoto di Catana, Annibale sulle Alpi, la battaglia di Siracusa, la scalata alle mura di Cartagine, l'incendio del campo di Siface, l'assedio di Cirta), nella seconda stesura Pastrone non si limita a sviluppare con maggior dettaglio certi passaggi narrativi (relativi soprattutto a quello che sarà l'ultimo episodio, con lo spostamento dell'azione da Cartagine a Cirta), ma introduce già alcune idee prettamente visive (come quella, poi realizzata, in cui si prevede che Maciste, attraverso l'inferriata della prigione, veda Cabiria insidiata dal gran sacerdote).

Nella terza rielaborazione del soggetto (pur troppo incompleta) il passaggio graduale alla "forma-sceneggiatura" si fa più evidente. I nuclei narrativi tendono a scomporsi in unità più

piccole, già simili ai veri e propri “quadri” tipici di una sceneggiatura dei primi anni Dieci. Pastrone non pensa più solamente all'intreccio ma anche al futuro lavoro del set. Lo sceneggiatore si trasforma gradualmente in regista e ragiona in termini di inquadrature. La sequenza del tempio di Moloch, in particolare, è prevista solo a questo stadio di progettazione, ma risulta già strutturata con un certo dettaglio (l'ingresso dei fedeli, la funzione sacra, l'azione di Plinio ed Ercole – nomi provvisori di Axilla e Maciste –, la fuga sul terrazzo...). Sempre in questa terza stesura si comincia a distinguere tra esterni e interni, mentre le descrizioni di certi “quadri” rappresentano già una prima versione delle didascalie («Plinio tenta inutilmente d'opporsi al panico»). Alcune future inquadrature sono già progettate con una certa precisione («Poppa – Plinio salvo guarda lontano Carta»).

Le ultime due versioni della scaletta, ancora essenziali ma sempre più strutturate, presentano molte novità. Le scene prendono colore («una luce sanguigna illumina la scena» durante l'eruzione dell'Etna, anticipazione delle future colorazioni rossastre dei fotogrammi), la scenografia del tempio di Moloch è ormai definita («dettaglio – Da un occhio del mostro rappresentato nella facciata del tempio spuntano i fuggitivi»), le alternanze tra esterni e interni

si fanno più precise e ritmate. Se nella quarta versione manca ancora la scena del sogno di Sofonisba, nella stesura successiva Pastrone introduce per la prima volta l'idea di una sequenza onirica. In entrambe è già previsto, invece, il finale idilliaco con Ercole che suona «il doppio flauto» e «la danza delle ninfe sul mare». La «schiava bionda» continua a non avere un nome. Lo troverà, come si è visto, solo nel gennaio 1914.

10. *Il film che visse due volte*

Il successo di *Cabiria* in Italia e nel mondo è tale da indurre Pastrone a curare negli anni successivi due riedizioni del film: la prima nel 1921, quando il regista-produttore torna, sia pure per poco, alla direzione dell'Itala Film; la seconda – più interessante – nel 1931, quando il cinema sonoro inizia a diffondersi anche in Italia. Proprio per cavalcare l'onda di questa epocale novità tecnologica, Pastrone mette a punto una versione sonorizzata di *Cabiria*. Il sistema di sonorizzazione (chiamato Bixiophone) prevede la registrazione su grandi e pesanti dischi in ceralacca di un nuovo commento musicale (composto da Luigi Avitabile e José Ribas) e di alcuni effetti sonori (soprattutto rumori, ma anche alcune voci). I dischi e le immagini erano sincronizzati

in fase di proiezione, facendo però scorrere la pellicola a una velocità più elevata rispetto alla proiezione della versione muta (20 fotogrammi al secondo anziché 16).

Nel 2006 il Museo Nazionale del Cinema ha realizzato una complessa operazione di restauro delle due principali edizioni di *Cabiria*, quella del 1914 e quella del 1931. Il lavoro di recupero delle due versioni non è stato semplice, per molte ragioni⁶⁴.

Nel caso di *Cabiria* 1914, la difficoltà del restauro nasceva dall'impossibilità di capire con esattezza in quale veste il film fu presentato al pubblico dell'aprile 1914. Non solo, infatti, il negativo originale del film non esiste più, ma tra le diverse copie reperibili negli archivi nessuna si avvicina alla lunghezza del film specificata nel visto di censura italiano (3364 metri). È chiaro che le copie, anche quelle più vicine alla versione presentata al pubblico il 18 aprile 1914, furono distribuite con numerosi tagli e rimaneggiamenti già a partire dalla tarda primavera del 1914, quando il film trasmigra dai teatri lirici di Torino, Milano, Roma e Napoli ai cinema più popolari. Modifiche analoghe furono apportate con ogni probabilità anche negli anni successivi, durante le frequenti riprese del film in Italia e all'estero.

Nel caso dell'edizione 1931, invece, la copia per il restauro era disponibile, perché donata

dallo stesso Pastrone al Museo torinese. L'ex-direttore dell'Itala Film aveva operato piccole variazioni nel montaggio, cambiato i colori e apportato alcune modifiche nelle didascalie. I problemi del restauro, in questo caso, erano legati alla parte sonora: la rapida obsolescenza del sistema di sonorizzazione su disco aveva infatti condannato al silenzio e all'oblio l'interessante lavoro musicale di Avitabile e Ribas.

Anche se *Cabiria* era già stato al centro di interventi di preservazione o di restauro (in particolare nel 1995)⁶⁵, solo l'acquisizione di nuove fonti archivistiche e le conquiste legate al rapido sviluppo delle tecnologie di restauro hanno consentito nel 2006 di riproporre su basi nuove un progetto differenziato per le due versioni del film, portando anche al recupero e alla digitalizzazione dei suoni registrati su disco, mai più ascoltati dal lontano 1931.

L'analisi dei materiali in pellicola e dei nuovi documenti di post-produzione ha invece portato alla scoperta, clamorosa, che l'edizione del 1914 presenta meno inquadrature rispetto alla versione sonorizzata del 1931.

Per quest'ultima edizione Pastrone aveva infatti girato alcune nuove inquadrature poi montate nella sequenza più celebre del film, quella del tempio di Moloch, tra cui il dettaglio della mano del sacerdote, per decenni esaltato come

uno dei più interessanti piani ravvicinati dei primi anni Dieci.

Questa scoperta ha portato a riconsiderare la collocazione della *Sinfonia del fuoco*: se in passato si era sempre pensato che il brano composto da Pizzetti accompagnasse le immagini della cerimonia nel tempio, con il restauro del 2006 è emersa invece l'ipotesi, supportata anche da alcune recensioni dell'epoca, che esso fosse eseguito come ouverture prima della proiezione (a imitazione dell'opera lirica) o come apertura del secondo tempo, prima delle immagini ambientate al tempio.

L'enigma della *Sinfonia del fuoco*, tuttavia, resta ancora aperto, perché altre testimonianze d'epoca attesterebbero invece la sua esecuzione durante la cerimonia del tempio. Così come restano insoluti gli interrogativi sulle colorazioni originali della prima versione (quelle proposte nel restauro risalgono infatti a un'edizione successiva, probabilmente quella del 1921). Misteri, questi ultimi, che confermano la necessità di continuare a interrogare il film. Perché *Cabiria*, come tutti i classici, è un film che non cessa mai di porre domande e questo primo invito alla sua conoscenza non può che essere l'inizio di una più lunga avventura.

Note

- 1 Cfr. in particolare: Georges Sadoul, "La tecnica rivoluzionaria nella *Cabiria* di Pastrone", *Cinema*, n.s., n. 58, marzo 1951, pp. 144-146, 153 e Mario Verdone, "Pastrone, ultimo incontro", *Bianco e Nero*, n. 1, gennaio 1961, pp. 1-10.
- 2 Nel 1952 si apre un'intricata vicenda giudiziaria sulla paternità dei diritti di *Cabiria* che vede contrapposte due case di produzione, la prestigiosa Lux Film e la meno rinomata Renato Seccia Pictures, entrambe interessate a realizzare un remake del capolavoro di Pastrone. La disputa, conclusasi solo nel 1969, è ricostruita in Teresa Antolin, "*Cabiria* delenda est?", in *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 349-359.
- 3 Cfr. M.A. Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Milano, Il Poligono, 1951. Sulla fondatrice del Museo Nazionale del Cinema di Torino, si veda il documentato profilo di Donata Pesenti Campagnoni, *Maria Adriana Prolo*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, 2002.
- 4 Si tratta di un fondo composto da lettere, contratti, ordini di lavorazione, abbozzi di sceneggiature, fogli di montaggio, campionari di fotogrammi colorati. Il fondo è stato preservato e inventariato ed è in parte consultabile on line (<http://www.museocinema.it/collezioni/Muto.aspx>).
- 5 *Lettera di Sciamengo e Pastrone a D'Annunzio, 6 giugno 1913*, in *Giovanni Pastrone e gli anni d'oro del cinema a Torino*, a cura di P. Cherchi Usai, Torino, Utet, 1986, p. 73.
- 6 Il testo del contratto è stato ripubblicato in *Giovanni Pastrone. Cabiria*, a cura di Roberto Radicati e Ruggero Rossi, Torino, Museo Nazionale del Cinema, 1977, p. 197.

- 7 *Lettera di Pastrone a D'Annunzio, 5 luglio 1913, in Giovanni Pastrone e gli anni d'oro del cinema a Torino, cit., p. 74.*
- 8 Sulla musica di *Cabiria* si vedano Sergio Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Firenze, Sansoni, 2000, pp. 95-101; Roberto Calabretto, *La partitura del 1914, tra equivoci e malintesi*, in *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 232-242; Carlo Piccardi, "Cabiria, Christus, Giuliano l'apostata: incunaboli della corallità nel cinema", *Musica/Realtà*, XXVII, 81, 2006 e XXVIII, 82, 2007.
- 9 Per un'analisi del contributo di Mazza cfr. Ermanno Comuzio, "Le musiche di *Cabiria*: da Pizzetti-Mazza ad Avitabile Ribas", in *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 243-252.
- 10 *Lettera di Giovanni Pastrone a Gabriele D'Annunzio, s.d. [scritta sicuramente dopo l'11 agosto e prima della fine del mese], in Giovanni Pastrone e gli anni d'oro del cinema a Torino, cit., p. 75.*
- 11 Per una presentazione dei materiali di ripresa esclusi dal film, cfr. Paolo Bertetto, "Il materiale di tournage di *Cabiria* e la messa in scena di Pastrone", in *Cabiria e il suo tempo*, cit., pp. 184-211. Nello stesso volume cfr. l'analisi di Elena Dagrada, André Gaudreault, Tom Gunning, "Lo spazio mobile. Del montaggio e del carrello in *Cabiria*", pp. 151-183.
- 12 [Piero Croci], "A colloquio con Gabriele D'Annunzio", *Corriere della Sera*, 28 febbraio 1914, poi in *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a cura di Gianni Oliva, Lanciano, Carabba, 2002, pp. 278-285.
- 13 Sulla circolazione nazionale e internazionale di *Cabiria* si veda Chiara Caranti, *Cabiria 1914 & 1931: la distribuzione in Italia e nel mondo*, in *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 148-173.
- 14 Per una documentata ricostruzione delle fonti classiche che hanno ispirato D'Annunzio (in particolare Teocrito, Pindaro, la poesia orfica e Saffo) si veda Carmine Catenacci, "D'Annunzio, il cinema e le fon-

- ti classiche di *Cabiria*", *Quaderni urbinati di cultura classica*, n. 1, 2008, pp. 163-185.
- 15 Sugli Ascari in Libia, e sul loro rapporto con l'Italia cfr. Massimo Zaccaria, *Anch'io per la tua bandiera. Il V battaglione ascari in missione sul fronte libico (1912)*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2012. Sulla partecipazione degli Ascari a proiezioni cinematografiche organizzate in Italia cfr. Sila Berruti, *Viaggi di guerra*, relazione presentata al convegno *Viaggi, itinerari, flussi umani*, Roma, Università di Roma Tor Vergata, 5-6 giugno 2013.
 - 16 Su Maciste e la questione razziale cfr. Jacqueline Reich, "The Metamorphosis of Maciste in Italian Silent Cinema", *Film History*, n. 3, 2013, pp. 32-56; Antonia Lant, "Spazio per la razza in *Cabiria*", in *Cabiria e il suo tempo*, cit., pp. 212-22; Sheila Greene, *Equivocal Subjects. Between Italy and Africa. Constructions of Racial and National Identity in the Italian Cinema*, New York, Continuum, 2012. Utili spunti interpretativi si trovano anche in Fabio Pezzetti Tonion, "Corpo della visione, corpo della narrazione: Maciste in *Cabiria*", in *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 138-145.
 - 17 C. Jandelli, "Per quanto immagini, sono riusciti a farsi amare come persone vere'. Attori, recitazione, personaggi in *Cabiria*", in *Cabiria & Cabiria*, cit., p. 133. Nello stesso volume si veda anche F. Pezzetti Tonion, "Corpo della visione, corpo della narrazione. Maciste in *Cabiria*", cit.
 - 18 Cfr. Luciano Curreri, "Il mito culturale di Cartagine nel primo Novecento tra letteratura e cinema", in *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 299-307.
 - 19 Omar Salgari fu tra i primi a suggerire che Pastrone si fosse ispirato, per il soggetto di *Cabiria*, a *Cartagine in fiamme* (cfr. Bruno Segre, "Sandokan ha perso la battaglia con i registi", *Cinema*, n.s. , n. 64, 15 giugno 1951, pp. 327-329). La suggestione fu

- poi approfondita da Mario Verdone, in numerosi interventi (cfr in particolare “Chi è l'autore di *Cabiria*?”, *Araldo dello Spettacolo*, n. 48, 26 marzo 1952, p.2; “Ancora a proposito della paternità di *Cabiria*”, *Araldo dello Spettacolo*, n. 68, 6 maggio 1952, p. 3). L'influenza salgariana è stata poi approfondita in più occasioni, cfr. in particolare Erik Pesenti Rossi, “*Salammbô, Cabiria, Salgari et les guerres puniques: de l'histoire au mythe entre cinéma et littérature*”, *Perusia*, n. 16, 2002, pp. 39-52; Lorenzo Braccesi, “Salgari e l'antico”, *Studi Storici*, n. 4, ottobre-dicembre 2005, pp. 955-965; Luciano Curreri, “Per sfuggire alle fiamme bisogna affidarsi al mare (ovvero saper nuotare)”, *Il corsarone*, n. 4, marzo 2007, pp. 32-35.
- 20 G. De Luna, “Odimi, creatore vorace...? *Cabiria* nel ‘secolo degli estremi’”, in *Cabiria & Cabiria*, cit., p. 73.
 - 21 Ivi, p. 74. Sulla centralità delle folle in *Cabiria* insiste anche Paolo Cherchi Usai in “L'Italia Film di Giovanni Pastrone. L'industria come arte”, in *Giovanni Pastrone e gli anni d'oro del cinema a Torino*, cit., p. 16, e soprattutto Cecilia Boggio, “Giving Power to the Masses: Pastrone's *Cabiria* Revisited through its Crowd Scenes”, *Italian Culture*, n. 2, 1999, pp. 121-137.
 - 22 [Piero Croci], *A colloquio con Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 3.
 - 23 Cfr. André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris - Québec, Méridiens Klincksieck - Presses de l'Université Laval, 1988 (tr. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2000, pp. 125-136).
 - 24 Paolo Russo, “Tra opera e cinema. Modelli operistici nel cinema di Giovanni Pastrone”, *Musica/Realtà*, n. 95, luglio 2011, p. 85.
 - 25 G.S., “La prova generale di *Cabiria*”, *La Tribuna*, 21 aprile 1914, ora in *Cabiria & Cabiria*, cit., p. 387.

- 26 "La *Cabiria* di D'Annunzio al cinematografo", *Corriere della Sera*, 19 aprile 1914, ora in ora in *Cabiria & Cabiria*, cit., p. 384.
- 27 Cfr. Noël Burch, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991 (tr. It. *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Il Castoro, Milano, 2001).
- 28 Cfr. E. Dagrada, A. Gaudreault, T. Gunning, "Lo spazio mobile. Del montaggio e del carrello in *Cabiria*", cit., pp. 151-164.
- 29 *Ivi*, p. 156.
- 30 *Ivi*, p. 168.
- 31 Il protagonismo degli spazi è spesso rilevato dalla critica del tempo: «La proporzione minuscola degli uomini», si legge per esempio su *La Vita Cinematografica*, «in confronto delle dimensioni colossali del dio Moloch è evidente, spettacolosa» (Eliseo Demitry, "La *Cabiria* dell'Itala Film al Teatro Vittorio Emanuele di Torino", *La Vita Cinematografica*, n. 16, 30 aprile 1914, p. 69)
- 32 Jacques Aumont, *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989 (tr. it. *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 90).
- 33 [Piero Croci], *A colloquio con Gabriele D'Annunzio*, cit.
- 34 Si tratta di tre cataloghi dei fondi archeologici cartaginesi del Musée Lavignerie di Saint-Louis de Carthage e pubblicati dall'editore parigino Leroux (*Première série*, 1900, sulle antichità puniche; *Deuxième série*, 1899, sulle antichità romane; *Troisième série*, 1899, sulle antichità proto-cristiane). I volumi, di proprietà di Pastrone, sono ora conservati presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino.
- 35 Per una ricognizione delle fonti archeologiche in *Cabiria* si vedano Paolo Fiorina, "Cartagine, teatro dell'immaginario. Su alcune tracce archeologiche nei film muti italiani di ambientazione punica", in *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 87-101 e Annette Dorger-

- loh, "Competing Ancient Worlds in Early Historical Film: the Example of *Cabiria* (1914)", in *The Ancient World in Silent Cinema*, a cura di Pantelis Michalakis e Maria Wyke, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 229-246.
- 36 Bruno Basile, "Due riscritture novecentesche del Moloch", *Filologia e critica*, nn. 2-3, 2010, p. 360.
- 37 E. Dagrada, A. Gaudreault, T. Gunning, "Lo spazio mobile. Del montaggio e del carrello in *Cabiria*", cit., p. 164.
- 38 Per un'analisi dettagliata delle principali modalità di composizione spaziale in profondità in *Cabiria* si veda E. Dagrada, A. Gaudreault, T. Gunning, "Lo spazio mobile. Del montaggio e del carrello in *Cabiria*", cit., pp. 164-170.
- 39 Dominique Chateau, "Diégèse et énonciation", *Communication*, n. 38, 1983 (tr. it. *Diegesi ed enunciazione*, in *Il discorso del film*, a cura di Lorenzo Cuccu e Augusto Sainati, Napoli, Esi, 1987, p. 154).
- 40 Mario Verdone, "Pastrone, ultimo incontro", *Bianco e nero*, n. 1, 1961, p. 9.
- 41 Cfr. David A. Cook, *A History of Narrative Film*, New York - London, Norton, 1996³. Non tutti gli storici, tuttavia, concordano sull'effettiva influenza dei carrelli di *Cabiria*. Tsivian e Bowser, per esempio, pur riconoscendo il ruolo innovativo dei carrelli pastro-niani, non li ritengono così determinanti per gli sviluppi espressivi dei movimenti di macchina nel cinema russo e statunitense (cfr. Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 251; Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, London - New York, Routledge, 2005, p. 161). Analoghi dubbi sono espressi da Dagrada, Gaudreault e Gunning, secondo i quali il carrello di *Cabiria* «resta un caso quasi unico nella storia del cinema» (E. Dagrada, A. Gaudreault, T. Gunning, "Lo spazio mobile. Del montaggio e del carrello in

- Cabiria*”, cit., p. 178), e da Giulia Carluccio (Id., *Scritture della visione*, Torino, Kaplan, 2006, pp. 38-39).
- 42 La testimonianza di Hitchcock è riportata in Adriano Boano, Sonia Del Secco, Marcello Testi, “L’archivio in testa. Incontro con Roberto Radicati”, *Expanded Cinemah*, <http://www.cinemah.com/reporter/interviste/radicati/indextxt.html>. Il termine “Cabiria-movement” per identificare il carrello era utilizzato anche negli Stati Uniti.
- 43 Cfr., per esempio, il recente David J. Shepherd, *Bible on Silent Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 177-179. Sull’influenza di *Cabiria* in *Intolerance* è ancora utile la lettura di Bernard Hanson, “D. W. Griffith: Some Sources”, *The Art Bulletin*, n. 4, dicembre 1972, pp. 493-515.
- 44 Cfr. Silvio Alovisio, “Prove di kolossal. L’invenzione dello spazio ne *La caduta di Troia*”, *Cinegrafie*, n. 18, 2005, pp. 131-154.
- 45 A. Friedemann, *Tecnologie e brevetti dell’Itala Film*, cit., p. 366.
- 46 G. Sadoul, *La tecnica rivoluzionaria nella Cabiria di Pastrone*, cit., p. 146.
- 47 *Ibidem*.
- 48 *Ibidem*. «Mediante un ‘carrello in avanti’», ricorda Pastrone, «facevo avanzare la macchina da presa obliquamente (...) in direzione dei protagonisti, i quali a poco a poco restavano isolati dalle masse e apparivano in primo piano».
- 49 P. Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone*, cit., p. 62.
- 50 Sulla simbologia del fuoco in *Cabiria* si veda Erik Pesenti Rossi, “Feu destructeur et feu sacré dans *Cabiria*”, in *Les hommes et le feu de l’Antiquité à nos jours*, a cura di François Vion-Delphin e François Lassus, Besançon, Presses Universitaires de France Comté, 2007, pp. 149-155.
- 51 Il tema del fuoco, peraltro, è più esplicito nell’invocazione a Moloch scritta da Salgari che nei versi

- composti da D'Annunzio per *Cabiria* (cfr. B. Basile, "Due riscritture novecentesche del Moloch", cit.).
- 52 [Piero Croci], "A colloquio con Gabriele D'Annunzio", cit., p. 3.
- 53 Nella quinta versione della scaletta, inoltre, il disegno pastonianiano prevedeva che il racconto fosse scandito da cinque diversi temi legati al fuoco: *La fiamma dell'Etna*, *La fiamma di Moloch*, *Roma e Catthago*, *La fiamma d'odio*, *La fiamma di Archimede*, *Altre fiamme*.
- 54 Sui rapporti tra il *grand opéra* e *Cabiria* cfr. P. Russo, "Tra opera e cinema", cit., pp. 77-104.
- 55 Si tratta del celebre manifesto disegnato da Leopoldo Metlicovitz. Sul tema visivo della bambina tra le fiamme insiste anche Achille Luciano Mauzan, autore di una splendida acquaforte per la copertina di una brochure del film risalente al 1914. Per un approfondimento cfr. Nicoletta Pacini, "La promozione di *Cabiria*: i manifesti e le brochure", in *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 210-223.
- 56 Sulla rappresentazione del sogno nel cinema delle origini cfr. Elena Dagrada, *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, Bologna, Clueb, 1998, pp. 121-143.
- 57 Un'eccezione positiva è lo studio di P. Russo, "Tra opera e cinema", cit., pp. 77-104.
- 58 G. Carluccio, *Scritture della visione*, cit., p. 40.
- 59 *Ibidem*.
- 60 Cfr. G. Bertellini, "Risuscitare la Storia. Cabiria e gli Stati Uniti", in *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 174-180 e G. Carluccio, *Scritture della visione*, cit., pp. 36-44 e.
- 61 Ben Brewster, "Frammenti Vitagraph alla Library of Congress", in *Vitagraph Co. of America*, a cura di Paolo Cherchi Usai, Pordenone, Studio Tesi, 1987, p. 294.
- 62 Per una dettagliata analisi del campo/controcampo nell'incontro di Croessa con Maciste e Axilla cfr. E. Dagrada, A. Gaudreault, T. Gunning, "Lo spazio mo-

- bile. Del montaggio e del carrello in *Cabiria*", cit., pp. 157-159.
- 63 Per un'analisi comparativa dei riti in onore di Moloch in Flaubert, Salgari e d'Annunzio si veda ancora B. Basile, "Due riscritture novecentesche del Moloch", cit., pp. 357-367.
- 64 Sul restauro del 2006 cfr. Joao De Oliveira, "Cabiria: una nuova sfida per il restauro", in *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 154-161; P. Cherchi Usai, "Cabiria salvata dalle fiamme", *Segnocinema*, 139, 2003, pp. 72-73; Stella Dagna, "Il restauro di Cabiria", in *Strategie e programmazione della conservazione e trasmissibilità del patrimonio culturale*, a cura di Aleksandra Filipovic, Williams Troiano, Roma, Edizioni Scientifiche Fidei Signa, 2013, pp. 394-403.
- 65 Cfr. *Il restauro di Cabiria*, a cura di Sergio Toffetti, Torino, Museo Nazionale del Cinema - Lindau, 1995.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

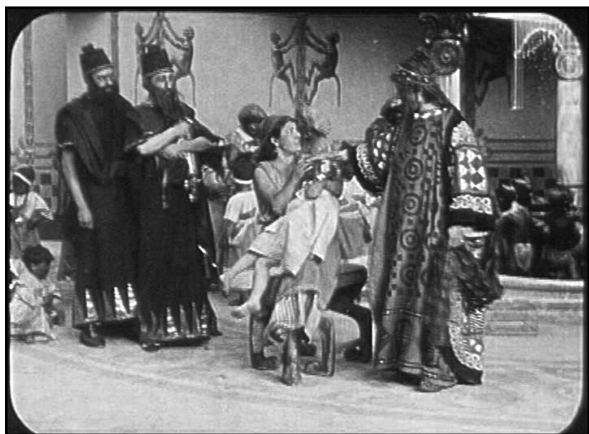


Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



BIBLIOGRAFIA SELETTIVA

- ALOVISIO, Silvio, BARBERA, Alberto, a cura di, *Cabiria & Cabiria*, Torino - Milano, Museo Nazionale del Cinema - Il Castoro, 2006.
- BERTETTO, Paolo, RONDOLINO, Gianni, a cura di, *Cabiria e il suo tempo*, Torino - Milano, Museo Nazionale del Cinema - Il Castoro, 1998.
- CALENDOLI, Giovanni, "Cabiria e il film storico della romanità", in Id., *Materiali per una storia del cinema italiano*, Parma, Maccari, 1967, pp. 63 - 111.
- CATENACCI, Carmine, "D'Annunzio, il cinema e le fonti classiche di Cabiria", *Quaderni urbinati di cultura classica*, n. 1, 2008, pp. 163-185.
- CHERCHI USAI, Paolo, *Giovanni Pastrone*, Firenze, La Nuova Italia, 1985.
- CHERCHI USAI, Paolo, "Alla ricerca della 'vittima eterna': Pastrone, D'Annunzio e l'edizione 1914 di Cabiria", in *Gabriele D'Annunzio: grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo*, Atti del Convegno Internazionale del Centro Regionale Universitario per il Teatro del Piemonte, Torino, 21-23 marzo 1988, Genova, Costa & Nolan, 1989, pp. 229-245.
- CHERCHI USAI, Paolo, a cura di, *Pastrone e gli anni d'oro del cinema a Torino*, Torino, Utet, 1986.
- DALLE VACCHE, Angela, *The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 27-52.

- DORGERLOH, Annette, "Competing Ancient Worlds in Early Historical Film: the Example of *Cabiria*", in *The Ancient World in Silent Cinema*, a cura di Pantelis Michelakis e Maria Wyke, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 229-246
- RADICATI, Roberto, ROSSI, Ruggero, a cura di, *Giovanni Pastrone. Cabiria*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, Torino 1977.
- TOFFETTI, Sergio, a cura di, *Il restauro di Cabiria*, Torino, Museo Nazionale del Cinema - Lindau, 1995.

APPROFONDIMENTI INTERDISCIPLINARI

Lo studio di *Cabiria* può essere inserito in almeno quattro percorsi didattici interdisciplinari.

Cinema e storia: la rappresentazione cinematografica del mondo antico dal cinema muto italiano a Hollywood; la costruzione dell'identità nazionale nell'Italia giolittiana; colonialismo, esotismo e conflittualità etnico-razziale nell'industria culturale italiana; Torino negli anni Dieci, capitale del cinema e primo polo industriale italiano.

Cinema e letteratura: il rapporto tra scrittori e nuovi mass-media nel primo Novecento; l'influenza di D'Annunzio nel cinema, da *Cabiria* a *L'innocente* (Luchino Visconti, 1975); l'analisi comparativa tra le strutture narrative del cinema muto italiano, del melodramma e del romanzo d'avventura.

Cinema e storia dell'arte: i legami tra il cinema muto italiano e le fonti archeologiche, lo storicismo architettonico dell'Ottocento, il decorativismo Liberty, l'architettura delle espo-

sizioni, la pittura pre-raffaellita, la grafica e la cartellonistica del primo Novecento; storia della scenotecnica cinematografica, in particolare nei suoi rapporti con la scenografia teatrale tra Ottocento e Novecento: dal fondale dipinto allo spazio tridimensionale.

Cinema e musica: i rapporti tra cinema delle origini, musica colta e opera lirica; Ildebrando Pizzetti e il cinema, da *Cabiria* a *I promessi sposi* (Mario Camerini, 1941).

PAROLE CHIAVE

Africa.
Amore.
Archeologia.
Architettura.
Arte figurativa.
Avventura.
Cinema muto.
Cinema delle origini.
Colonialismo.
Deserto.
Effetti speciali.
Fuoco.
Guerra.
Illuminazione.
Kolossal.
Letteratura.
Melodramma.
Musica.
Movimenti di macchina.
Nazionalismo.
Profondità di campo.
Relazioni Etnico-razziali.

Scenografia.
Sogno. Storico/mitologico.
Suicidio.

CINEMA/ORIGINI

Collana diretta da Elena Dagrada

1. Antonio Costa, *Viaggio sulla luna. Voyage dans la Lune* (Georges Méliès, 1902)

*Finito di stampare
aprile 2014
da Digital Team - Fano (PU)*